La céramique architecturale en Iran sous les Turkmènes Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu (c. 1450-1500)

Sandra Aube

▶ **To cite this version:**

Sandra Aube. La céramique architecturale en Iran sous les Turkmènes Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu (c. 1450-1500). Art et histoire de l'art. Université Paris-Sorbonne, 2010. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-01253741⟩

HAL Id: tel-01253741

https://shs.hal.science/tel-01253741v1

Submitted on 20 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HAL Authorization

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE 6 – Histoire de l'art

UMR 8167 – Orient et Méditerranée, laboratoire « Islam médiéval »

T H È S E

pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV
Histoire de l'art / Arts islamiques

Présentée et soutenue par
Sandra AUBE
le vendredi 3 décembre 2010

LA CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE EN IRAN SOUS LES TURKMÈNES QARÂ QOYUNLU ET ÂQ QOYUNLU (c. 1450-1500)

VOLUME 1 : TEXTE

Sous la direction de
Mme Marianne BARRUCAND et de M. Jean-Pierre VAN STAËVEL
Professeurs, Paris IV – Sorbonne

Devant un jury composé de :

Mme Éloïse BRAC DE LA PERRIÈRE
Maître de conférences, Paris IV – Sorbonne
M. Bernard O'KANE
Professeur, The American University in Cairo
M. Yves PORTER
Professeur, Aix-Marseille I
Mme Maria SZUPPE
Chargée de recherche, UMR 7528
M. Jean-Pierre VAN STAËVEL
Professeur, Paris IV – Sorbonne

SOMMAIRE

La céramique architecturale en Iran
sous les Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (*c.* 1450-1500)

Volume 1

Translittération 2
Remerciements 3

Introduction 6

Première partie : Présentation des ensembles régionaux 16

Chapitre 1 : Le contexte historique : une brève histoire des Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu 19
Chapitre 2 : Le centre du pouvoir : l'Azerbaïdjan 39
Chapitre 3 : Eṣfahân et le centre de l'Iran 59
Chapitre 4 : Yazd et le Sud 76
Chapitre 5 : Le sud-est de l'Anatolie 99

Deuxième partie : Techniques et décors 120

Chapitre 1 : Les techniques de décor 121
Chapitre 2 : « Étoiles et arabesques » : analyse ornementale 164

Troisième partie : Les « *transmissions obscures* » : Mécanismes d'une transmission artistique 231

Chapitre 1 : Décors et ornements dans l'art turkmène 234
Chapitre 2 : La céramique architecturale dans l'Iran post-mongol 272
Chapitre 3 : Du mécène à l'atelier : l'organisation d'une production 309

Conclusion 355

Bibliographie 363
Glossaire 400
Index 403
Table des matières 412

TRANSLITTÉRATION DU PERSAN ET DE L'ARABE

ء	’	ر	r	ف	f
ب	b	ز	z	ق	q
پ	p	ژ	zh	ک	k
ت	t	س	s	گ	g
ث	t̲	ش	sh	ل	l
ج	j	ص	ṣ	م	m
چ	ch	ض	ḍ	ن	n
ح	ḥ	ط	ṭ	ه	e / h, he
خ	kh	ظ	ẓ	و	v / w
د	d	ع	‘	ی	y
ذ	d̲	غ	gh		

Voyelles (persan / arabe)

Brèves		Longues	
ـَ	a	آ	â
ـُ	o / u	و	u / û
ـِ	e / i	, یِ	i / î

tâ’ marbûta : a, at (état construit)

article : *al* même devant les « solaires »

L’orthographe française a été utilisée pour tous les noms dont l’usage est passé dans le dictionnaire (Azerbaïdjan, thuluth, chiisme, qibla, mihrâb, muqarnas, Timouride, Mamlouk, coufique, …).

La translittération adoptée est majoritairement celle du persan. Les inscriptions arabes suivent bien entendu une transcription adaptée, mais les noms de personnes qu’elles peuvent contenir sont par la suite utilisés sous leur forme persane. Lorsqu’une inscription mêle conjointement de l’arabe et du persan, seule la forme arabe apparaît en italique afin de bien différencier les deux systèmes.

Nous avons enfin tenté de respecter l’origine linguistique de chaque contexte. Ainsi, les noms rencontrés lors de la présentation des décors dans le monde mamlouk – arabophone – suivent une translittération de l’arabe (exemple : Ghaybî al-Tawrîzî). Pour le monde turc, nous avons calqué le mode de translittération du persan au turc ottoman, sauf lorsque des formes étaient fréquemment employées en turc moderne (exemple : le Çinili Köşk, Hasankayf, …).

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers tous ceux qui m'ont soutenu dans mon projet de recherche. Ma pensée va en premier lieu au Professeur Marianne Barrucand. Au-delà de l'éminent professeur que j'ai eu la chance de côtoyer, et au-delà de toute la reconnaissance que j'éprouve pour celle qui m'apporta sa confiance et son soutien, c'est la femme que je souhaiterais ici remercier pour sa force, son courage et son talent qui resteront pour moi un inoubliable exemple.

Tous mes plus sincères remerciements vont également à Jean-Pierre Van Staëvel, professeur à l'université Paris IV – Sorbonne. Merci d'avoir accepté de reprendre la direction de cette thèse, et merci surtout d'avoir accompli cette tâche avec, comme toujours, tant d'efficacité, d'honnêteté, de constance et d'humanité. Outre son indéniable qualité de directeur, je tiens également à louer sa qualité d'enseignant, car je dois mon engouement pour les arts de l'Islam à son approche intelligente et passionnante de la discipline.

Mais cette recherche n'aurait jamais vu le jour sans Éloïse Brac de la Perrière, maître de conférences à l'université Paris IV – Sorbonne. Ses conseils avisés, ses patientes relectures et son exigence ont constitué pour moi un incroyable support. Ma reconnaissance est sans bornes pour celle dont la confiance et les encouragements ne cesseront d'être un irremplaçable soutien. Alexandre Dumas disait qu'« il y a des services si grands qu'ils ne peuvent se payer que par l'ingratitude » : comptez sur moi pour faire mentir ces propos.

Ce doctorat n'aurait pu être réalisé sans le soutien financier de plusieurs institutions. Je remercie en premier lieu l'UFR d'Histoire de l'art de l'université Paris IV – Sorbonne, pour m'avoir offert les moyens matériels nécessaires pour mener cette recherche par le biais d'une allocation de recherche et d'un monitorat.

Je remercie également les instituts ayant contribué à ce travail par le support financier et institutionnel apporté sur le terrain : l'Institut Français d'Études Anatoliennes à Istanbul (IFEA), et l'Institut Français du Proche-Orient de Damas (IFPO) pour les bourses de courte durée octroyées en 2006. Merci à l'Institut Français de Recherches en Iran (IFRI) pour

m’avoir ouvert ses portes ainsi qu’à l’Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), grâce auxquels j’ai pu réaliser mes relevés de terrain en Iran.

Je tiens également à adresser tous mes remerciements à Yves Porter, professeur à l’université Aix-Marseille I, dont la profonde connaissance du monde iranien conjuguée à son dynamisme et son enthousiasme, en font un acteur rare du monde de la recherche.

Je remercie également très sincèrement Maria Szuppe et Bernard O’Kane pour avoir accepté de contribuer à ce travail en y apportant leurs critiques et commentaires.

Toute ma reconnaissance va à Marie-Christine David, experte en arts de l’Islam, pour son aide dans mes recherches, ainsi qu’à Christine Shimizu, conservatrice du patrimoine, pour m’avoir ouvert les portes de la Cité de la Céramique à Sèvres. Merci à Hélène Renel, pour ses précieux conseils et son expérience, qu’elle sait faire partager avec tant de sympathie. Je remercie enfin tous ceux qui ont bien voulu me faire partager leurs remarques ou conseils au cours de ma recherche : Francis Richard, S.J. Torâbi Ṭabâṭabâ’i, Khalida Mahi, Simon Rettig, Monique Buresi, Susan Day, Frantz Chaigne. En Iran, je tiens à remercier Key Khosrow Loriân pour son aide, avec une pensée particulièrement affectueuse pour Ayko et Rosa.

Je dois une profonde gratitude envers mes indispensables traducteurs d’arabe : Assia Touarigt, ainsi que Rania Abdellatif et Chokry Touihri, et merci enfin à Ghazaleh Emaïlpour Qouchâni pour ses éclairages en persan – et pour son amitié. Je remercie pour finir mes patients et attentionnés relecteurs : Stéphane et Delphine.

À mon grand-père,

« Ce n'est pas simple de rester hissé sur la vague du courage
quand on suit du regard quelque oiseau volant au déclin du jour. »

René Char (1907-1988)

INTRODUCTION

« Regarde la lumière et admire sa beauté.
Ferme l'œil et observe.
Ce que tu as vu d'abord n'est plus
et ce que tu verras ensuite n'est pas encore. »

Léonard de Vinci (1452-1519)

INTRODUCTION

L'histoire de l'art de l'Iran du XV^e^ siècle revêt un tour déconcertant. Comment expliquer en effet qu'une dynastie puisse dominer une région aussi vaste qu'une large part de l'Iran, le 'Erâq-e 'Ajâm, le Caucase, sans jamais apparaître dans le panorama artistique de son temps ?

C'est pourtant bien ce qu'il advient des pouvoirs qarâ qoyunlu (782-873 h./1380-1468) et âq qoyunlu (780-914 h./1378-1508). Alors même que ces confédérations turkmènes dominent tour à tour l'Iran dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, elles restent souvent des dynasties subalternes aux yeux des historiens de l'art, inféodées aux centres de production timourides. Il faut attendre les années 1960 pour qu'émerge une réflexion sur un style turkmène dans les arts du livre, et la fin des années 1970 pour voir la reconnaissance d'un art de cour[1]. En architecture, les travaux sur les Timourides culminent en 1988 avec la publication d'une somme sur le sujet : les édifices qarâ qoyunlu et âq qoyunlu s'y trouvent pourtant englobés sans distinction[2]. Et l'histoire des arts décoratifs de cette période accuse un sérieux retard : les objets en métal, longtemps rencontrés sous des étiquettes voisines, suscitent quelques publications éparses[3], tandis que les centres de production de céramiques sont une nouvelle fois intégrés dans des problématiques « timourido-centrées »[4]. Pourquoi assimiler systématiquement les arts qarâ qoyunlu et âq qoyunlu aux Timourides ? Ne pourrait-on pas parler d'un art « turkmène » ?

---

[1] Voir notamment GRAY 1961, STCHOUKINE 1966, 1974, ROBINSON 1958, 1976, 1980, et surtout ROBINSON 1979, p. 215-248. En 1991, Basil Robinson commençait ainsi sa section sur la peinture turkmène : « The recognition of court painting under the Turkman rulers of the Black Sheep (Qarâ Quyûnlû) and White Sheep (Âq Quyûnlû) clans as a distinct branch of the subject is perhaps the most noteworthy step forward in the study of Persian painting in the last generation. » (ROBINSON 1991, p. 21).

[2] Les travaux sur l'architecture timouride progressent au cours des années 1970-1980 sous la plume de Bernard O'KANE (1976, 1979, 1987, 1993), ou de Lisa GOLOMBEK (1969, 1971, 1983). La somme sur l'architecture timouride est bien sûr celle de GOLOMBEK, WILBER 1988.

[3] Le plus important travail de recherche sur le sujet est celui de James Allan, qui publie un article dans ALLAN 1991. Sylvia Auld approche également les productions âq qoyunlu au cours de sa thèse sur les métaux vénéto-sarrasins. Cf. les articles qu'elle publie sur le sujet dans AULD 1989, AULD 2006.

[4] MASON, GOLOMBEK 1991, GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1995, et surtout leur *Tamerlane's Tableware* paru en 1996.

Le terme pose à lui seul problème. « Turkmène » ou « Turcoman » transcrivent le même mot (persan, sing. *torkâmân*, ou pl. *torkmânân*)[5]. L'un comme l'autre reste pourtant contesté. « Turkmène » désigne un groupe ethnique et peut être confondu avec la population de l'actuel Turkménistan. L'appellation « turcoman » semble plus commode pour désigner exclusivement les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu[6]. Le terme est pourtant décrié par la communauté scientifique sans qu'une véritable explication puisse être fournie, et les travaux de recherche les plus récents retiennent l'expression française « turkmène » ou l'anglais « Turkman »[7]. Le débat n'est certes pas capital, mais l'absence de véritable concordance sur la question illustre d'emblée le relatif trouble qui sévit autour du phénomène turkmène.

Le décor architectural sous les Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu connaît les mêmes tribulations que les autres supports artistiques de cette période. Aucun manuel d'histoire de l'art islamique n'omet de s'ébaudir devant les vestiges de la Mosquée bleue de Tabriz, mais que connaît-on de la céramique architecturale dans son ensemble ? On devine l'importance de Tabriz au regard de ce mémorable vestige, mais rien n'est su des ensembles de production turkmènes. Quels mécènes finançaient les programmes ornementaux ? Quels édifices en étaient parés ? Comment s'organisait la production ? Quelles en étaient les spécificités techniques et stylistiques ? Ces questions n'ont jamais été abordées que transversalement, souvent par le biais du monde timouride. Bernard O'Kane a ainsi émis de pertinentes remarques sur la céramique architecturale, mais il se plaçait alors souvent dans une perspective comparatiste[8]. Dans son important travail sur l'art timouride, Lisa Golombek n'a pas manqué de s'intéresser également au décor, rencontrant parfois des ensembles turkmènes[9]. Mais son point de vue, essentiellement centré sur les Timourides, était à son tour principalement comparatif et astreignait les dynasties turkmènes à un rôle de subordonné. En 1993, O'Kane écrivait que tenter de différencier les Timourides des Turkmènes revenait à

[5] Vassili Vladimirovitch Barthold écrit que le nom de « turkmène » est employé depuis le IX^e^ siècle, initialement sous la forme plurielle persane *torkmânân*. BARTHOLD 1934, p. 943.
[6] C'est ce que proposait Jean Soustiel dans SOUSTIEL 1985, p. 391.
[7] Voir les thèses de Chad Lingwood (LINGWOOD 2009) ou de Simon Rettig (en cours de préparation). Le terme « turcoman » est généralement jugé « vieillot » sans qu'il ne soit pourtant possible d'en fournir une véritable explication. Je remercie ici Francis Richard, ainsi que Maria Szuppe et Assadulah Souren Mélikian-Chirvani pour leurs remarques sur la question.
[8] Cf. notamment ses articles sur Tâybâd et Khargerd, ou sur les minbars décorés de carreaux en Iran : O'KANE 1976, 1979, 1986.
[9] Voir notamment son article « A Tile and a Tomb » (GOLOMBEK 1982), ou des contributions telle que GOLOMBEK 1988 ou 1993A. Le décor architectural est également mentionné dans l'étude qu'elle conduit avec Donald Wilber sur l'architecture timouride. Bien que faisant partie intégrante de l'architecture, le décor ne faisait alors pas l'objet d'une étude ciblée. Voir GOLOMBEK, WILBER 1988.

faire « une distinction sans une différence »[10]. Il reconnaissait pourtant des spécificités régionales : le débat progressait. Gulrü Necipoğlu a sans aucun doute fait avancer le regard de cette période en évoquant une sphère d'influence « timourido-turkmène ». Ses recherches sur le rouleau dit « de Topkapı » ont apporté des éléments de réflexion concrets sur la céramique architecturale et la diffusion de modèles décoratifs depuis la capitale turkmène[11]. Depuis, les recherches n'ont pas véritablement progressé sur la céramique architecturale turkmène. Les travaux d'historiennes telles que Maria Szuppe, Maria Subtelny, ou Beatrice Forbes Manz, ont encore affiné la compréhension du contexte historique timouride[12]. Les recherches de Yves Porter ont apporté des éléments de réflexion fondamentaux sur les décors de céramique dans le monde iranien[13]. Quelques publications sur les arts décoratifs turkmènes ont vu le jour[14] et, dernièrement, les thèses de Chad Lingwood sur la littérature âq qoyunlu et de Simon Rettig sur l'art du livre à Shirâz entre 1467 et 1503, apportent des connaissances inédites sur l'art turkmène[15]. Grâce à ces travaux, les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sont depuis peu à l'honneur ; mais la céramique architecturale reste le parent pauvre.

Bien que culturellement et historiquement très proches, on peut être étonné de voir systématiquement associés les Qarâ Qoyunlu aux Âq Qoyunlu. L'étude de la céramique architecturale ne permet pourtant pas de procéder autrement. Les ensembles décoratifs qarâ qoyunlu restent trop peu nombreux pour faire l'objet d'une étude indépendante. Et s'ils sont souvent mieux conservés que leurs pendants âq qoyunlu, leur chronologie ne s'étend que sur une dizaine d'années. La question de l'évolution artistique entre les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu devra néanmoins être posée.

---

[10] « (…) to insist on Aqqoyunlu rather than Timurid parallels is in some ways to make a distinction without a difference. Both were heirs to the traditions of Ilkhanid, Jalayirid, and Muzaffarid architecture. The differences between them are based more on regional than on dynastic characteristics, as the seamless transition from Timurid to Qaraqoyunlu architecture in such cities as Isfahan and Yazd shows. » O'KANE 1993, p. 252.

[11] Voir NECIPOĞLU 1992 et 1995.

[12] Voir SUBTELNY 1988A, SUBTELNY 1988B, et surtout SUBTELNY 2007, SZUPPE 1994 et 1995 (la liste de leurs contributions n'est pas exhaustive) ; FORBES MANZ 1988, 1989, 1998, 2006, 2007. Lire également GOLOMBEK, SUBTELNY 1992. Ces travaux prennent la suite de travaux fondamentaux, telles que ceux de Vladimir Minorsky sur les Turkmènes (1933, 1939, 1953, 1954, 1955, 1960 ; voir aussi ses traductions), de Jean Aubin sur les Timourides et Turkmènes (1956, 1957,1963, 1969, 1982,1995) ou, plus tard, de John Woods (1976, 1987, 1990).

[13] Ses contributions sont nombreuses ; sur la céramique dans l'architecture, voir notamment : PORTER 1993, 1997A, 1997B, 1999, et 2002, PORTER, DEGEORGE 2001, et bien sûr SOUSTIEL, PORTER 2003.

[14] Cf. les contributions, déjà citées, de ALLAN 1991, AULD 1989 et 2006, et GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1995, 1996, et MASON, GOLOMBEK 1991.

[15] LINGWOOD 2009 ; Simon Rettig, « La production manuscrite à Chiraz sous les Aq-Qoyûnlû entre 1467 et 1503 », dir. Y. Porter, Aix-Marseille II (en cours de préparation). Une thèse sur la peinture qarâ qoyunlu a également été soutenue en 2000 : ATILGAN 2000.

Au regard de l'histoire de l'art, il ne fait pourtant guère sens de parler en termes dynastiques : les artistes d'une génération ne disparaissent pas avec un pouvoir. Certes, un sultan peut traduire son pouvoir à travers les arts. En ce sens, il est possible de parler d'un art officiel. Mais la production d'une époque est avant tout le reflet d'un contexte culturel conjugué aux choix personnels de mécènes. Aborder la production artistique de cette période en termes dynastiques est donc principalement un outil de réflexion pour la présente recherche. Cette approche permet de recentrer les problématiques sur le milieu turkmène, sans biaiser le débat par un point de départ erroné que serait le point de vue timouride.

L'étude de la céramique architecturale qarâ qoyunlu et âq qoyunlu revêt plusieurs enjeux. La période choisie constitue un intervalle hautement significatif. Le tournant des années 1450 est un temps d'expansion et de stabilisation des Qarâ Qoyunlu, auxquels succèdent les Âq Qoyunlu (872 h./1467). L'art turkmène témoigne d'un héritage post-mongol encore prégnant, mais annonce déjà les grands empires modernes qui domineront le monde islamique dès le XVI^e^ siècle. La « charnière turcomane », pour reprendre l'expression de Jean Soustiel[16], est par conséquent un jalon important de l'histoire de l'art : reflet des confluences artistiques complexes qui s'exercent alors en Iran, elle constitue un point de contact avec les territoires frontaliers et marque une passerelle vers les empires modernes du siècle suivant.

Le choix géographique est également déterminant. Dans un article paru en 1991, James Allan tentait une énumération des décors architecturaux turkmènes pour servir une réflexion sur l'attribution de métaux âq qoyunlu[17]. Outre Tabriz et quelques édifices d'Eşfahân, l'énumération des décors iraniens tournait court ; les monuments du sud-est anatolien, mieux connus, étaient majoritairement exposés. Or, ces régions possèdent un héritage artistique et des modes décoratifs différents. L'Iran, avec ses édifices en briques, connaît une tradition du décor en céramique déjà ancienne, parfaitement étrangère aux territoires turkmènes du Caucase parés de pierres sculptées (Sud-Est anatolien, République d'Azerbaïdjan, Arménie). Et si une approche plus attentive de ces vestiges révèle quelques exemples de céramiques architecturales en Anatolie, il s'agit alors d'apports spécifiquement iraniens[18]. Comprendre la céramique architecturale dans la seconde moitié du XV^e^ siècle

[16] C'est l'intitulé de son chapitre XI dans SOUSTIEL 1985.
[17] ALLAN 1991, p. 153-155 (« From the late fifteenth century, apart from the Blue Mosque in Tabriz, very little architecture of late Qara Qoyunlu or of Aq Qoyunlu origin survives. », *Ibid.*, p. 155).
[18] C'est notamment le cas à Diyarbakır et surtout à Hasankayf, où le mausolée de Zaynâl et le pont sur le Tigre, construits en briques, sont par conséquent parés de décors glaçurés. Aucun décor de céramique n'a pu être identifié en Arménie (en 2008).

conduit donc à élargir les outils comparatifs, et ainsi permettre un retour sur les arts décoratifs de cette période.

L'identification de carreaux qarâ qoyunlu et âq qoyunlu conduit également à porter un regard différent sur certains groupes de production. Ces pièces apportent en effet des données nouvelles sur la fabrication des lustres métalliques, de la « ligne noire », ou encore des « bleu-et-blancs » au XV^e^ siècle. Certaines furent empruntées au groupe problématique des « Solṭânabâd ». Étudier la céramique architecturale turkmène d'Iran remet donc en question des étiquettes. Et comment expliquer par ailleurs que la ville de Tabriz, pourtant largement détruite au cours des XVII^e^-XVIII^e^ siècles par différents séismes et dont l'activité artistique reste à bien des égards un mystère, n'ait cessé d'être citée pour expliquer des apports artistiques iraniens dans les productions proche-orientales du XV^e^ siècle[19] ? La céramique architecturale permet donc d'entreprendre également une réflexion sur ce rayonnement turkmène dans les territoires frontaliers.

ଔ

Quelle est la représentativité des vestiges conservés ? La plupart des décors de cette période ont à l'évidence disparu, et il restera à jamais impossible d'embrasser l'ensemble de la production architecturale d'un même regard. La période de conquête puis de consolidation du pouvoir en Iran (première moitié du XV^e^ siècle) n'a pas donné lieu à des fondations majeures : c'est l'apogée des dynasties turkmènes qui offre le panel le plus représentatif de cette production. Mais récemment encore, sur certains sites, des panneaux âq qoyunlu étaient remplacés par des carreaux modernes[20]. La constitution d'un inventaire des céramiques architecturales s'avère donc indispensable.

Le catalogue des décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sur céramique a été un outil primordial dans l'élaboration de cette recherche. Il est présenté dans le second volume de ce

[19] Cette question fait actuellement l'objet de recherches doctorales par Khalida Mahi : « Les "Maîtres de Tabriz" : De Tabriz à Jérusalem, parcours des maîtres potiers itinérants dans l'Orient des XV^ème^ et XVI^ème^ siècles », dir. Y. Porter, Aix-Marseille I. Voir son article dans MAHI (sous presse).

[20] C'était par exemple le cas, en janvier-février 2009, du lambris du mausolée Beliâmân à Bidâkhavid, ou des décors d'Âbrândâbâd (entièrement refaits à neuf !). À Haftâdor, la stèle datée sise dans la Masjed-e Châdok avait disparu : l'édifice avait été entièrement restauré et un enduit neuf recouvrait les murs (et peut-être le carreau ?). C'est un homme du village qui, peu de temps auparavant, avait offert ces travaux à la mosquée en guise de remerciement.

travail sous la forme de notices (275 pages), accompagnées de cent vingt planches présentées en volume 3 (numérotées de 1 à 120). Ce catalogue regroupe un total de cinquante ensembles décoratifs, scindés en trois catégories : les décors datés par une inscription sur céramique (corpus A, vingt entrées) ; les ensembles pour lesquels une datation relative a pu être proposée grâce à leur connexion avec un contexte architectural ou décoratif précisément daté (corpus B, dix entrées) ; et enfin les panneaux dont l'attribution repose principalement sur des critères stylistiques (corpus C, vingt entrées). Tous ces décors ont été réalisés en Iran entre les années 1450 et 1500. Nous nous sommes toutefois permis quelques incursions en Anatolie : les carreaux à « ligne noire » de Diyarbakır, mais surtout les ensembles décoratifs de Hasankayf, témoignent d'apports persans évidents, qu'il était important de considérer pour apprécier la céramique architecturale turkmène dans sa globalité.

Les sources textuelles permettant l'identification de ces panneaux décoratifs en céramique sont presque inexistantes. Pour Basil Robinson, cette lacune littéraire serait l'une des principales raisons pour laquelle l'art turkmène a si longtemps été délaissé[21]. Quelques textes sont toutefois incontournables : celui d'Abu Bakr Ţehrâni dont le *Ketâb-e Diyârbakriye* (écrit entre 875 et 883 h./1469-1478) retrace l'histoire des Qarâ Qoyunlu et des Âq Qoyunlu jusqu'à l'avènement du sultan Khalil (882 h./1478)[22], ou encore le *Târikh-e 'Âlam Ârâ-ye Amini* : une histoire des Moutons blancs écrite par Faẓl Allâh b. Ruzbehân Khonji Eṣfahâni pour l'Âq Qoyunlu Ya'qub[23] (r. 883-896 h./1478-1490). Sensiblement postérieur, un autre récit sur les deux confédérations turkmènes nous est légué par Budâq Monshi Qazvini (né en 916 h./1510-1511) dans son *Javâher al-Akhbâr*[24]. Khvândamir ou Samarqandi écrivent également sur cette période, mais ce sont surtout les Timourides qui y sont à l'honneur[25]. Dans tous les cas de figure, rien n'est dit sur les décors de céramique. Il faut convenir que c'est majoritairement grâce à ces textes que l'organisation architecturale de Tabriz peut être

[21] Robinson s'intéresse alors à l'art du livre sous les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu : « Possibly one of the main reasons why the earlier writers on Persian painting ignored the Turkmans was the absence of any reference to them in this connection by the admittedly scanty literary authorities then available. To this, we may add the lack of information, and often even of dates, in the colophons of most of the manuscripts concerned. So we are reduced for much of the time to the use of our eyes and our reasoning powers. » ROBINSON 1991, p. 22.

[22] Cf. ŢEHRÂNI, éd. 1964.

[23] On retrouvera dans la bibliographie générale trois éditions de ce texte : EṢFAHÂNI (s. d.), éd. 1992 et éd. 1382 sh.. Le texte de 1992 a été partiellement traduit en anglais par V. Minorsky.

[24] Cf. QAZVINI, éd. 1345 sh. Son texte retrace l'histoire des Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu – avec une évidente préférence pour ces derniers –, et s'achève avec le Safavide Shâh Esmâ'il II.

[25] KHVÂNDAMIR, éd. 1994 ; SAMARQANDI, éd. 1366 sh. et éd. 1989.

brossée[26], mais seul Khonji Eṣfahâni ainsi que, dans une moindre mesure, Ḥâfeẓ Ḥosayn Karbalâ'i Tabrizi, évoquent quelques décors[27]. Des écrivains comme Ja'far ebn Moḥammad ebn Ḥasan Ja'fari ou Aḥmad ebn Ḥosayn ebn al-Kâteb offrent quant à eux des données très locales – mais non moins fondamentales – sur les monuments de Yazd[28]. Ce sont les récits d'ambassadeurs ou de voyageurs européens visitant l'Iran âq qoyunlu qui offrent en fin de compte les plus riches descriptions du décor architectural[29]. Plus tard encore, ce seront toujours ces récits de voyageurs européens qui donneront un panorama de vestiges turkmènes[30].

L'identification des ensembles décoratifs turkmènes n'était donc guère envisageable au travers des seules sources littéraires. La constitution du catalogue a été rendue possible grâce à des travaux plus récents. Les années 1960-1970 ont vu la publication d'études régionales importantes en Iran. Citons notamment Irâj Afshâr pour la région de Yazd[31], Ḥosayn Modaresi Ṭabâṭabâ'i pour Qom[32], Esma'il Dibâj s'intéressa à l'Azerbaïdjan[33], avant que Ḥasan Narâqi ne travaille autour de Kâshân[34]. Ces différentes études n'adoptent pas un point de vue analytique ou véritablement historique : ce sont des inventaires d'édifices conservés dans les régions concernées, mais ils forment aujourd'hui de précieux documents après que bon nombre de ces monuments ait été restaurés. Le décor architectural n'y est généralement pas mis à l'honneur, mais il est toutefois souvent mentionné, même brièvement.

À côté de ces travaux, il convient bien sûr d'indiquer les recherches entreprises sur le monde timouride. Nous avons déjà mentionné les travaux de Bernard O'Kane, Donald Wilber ou de Lisa Golombek. Les monuments iraniens répertoriés par ces derniers ont été une source d'informations importante dans la réalisation d'un catalogue des céramiques turkmènes[35]. Les bâtiments qarâ qoyunlu et âq qoyunlu y sont mentionnés aux côtés des réalisations timourides

[26] Cf. les sources contemporaines (EṢFAHÂNI, éd. 1992 ; ṬEHRÂNI, éd. 1964 ; BARBARO, éd. 1873), ou légèrement postérieures (essentiellement à travers QAZVINI, éd. 1345 sh, [ROMANO], éd. 1873, ou KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., qui reprend en partie Khonji Eṣfahâni). Certains récits sont moins avares que d'autres dans la mention d'édifices (cf. par exemple de nombreux monuments QÂḌI AḤMAD (c. 1606), éd. 1959).
[27] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 92 et 428, KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 43, 636.
[28] JA'FAR, éd. 1338 sh., KÂTEB, éd. 1317 sh.
[29] Il s'agit notamment de personnalités reçues à la cour d'Uzun Ḥasan. Voir BARBARO, [ROMANO], CONTARINI, ou encore ZENO, éd. 1873.
[30] Cf., par exemple, les récits de TAVERNIER 1676, CHARDIN 1711, II, p. 322, ou ceux, plus tardifs, de TEXIER 1842-1852, COSTE, FLANDRIN 1851, DIEULAFOY 1887.
[31] AFSHÂR 1348-1354 sh.
[32] MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1354 sh.
[33] DIBÂJ 1334, 1343 sh. et DIBÂJ, KARÂNG 1342 sh..
[34] NARÂQI 1374 sh..
[35] WILBER 1955, GOLOMBEK, WILBER 1988, I.

ou moẓaffarides, bien que le décor ne soit pas l'objet du discours. Une rubrique intègre cependant quelques informations quant à la nature des revêtements. Des relevés personnels ont par la suite permis de parachever ces données : deux missions en Iran (septembre 2006 et janvier-février 2009) ont permis de compléter une première prospection effectuée en février 2004[36]. Le sud-est anatolien a fait l'objet d'un travail de terrain en juillet 2006, tandis qu'un voyage en Arménie réalisé en août 2008 permettait de vérifier – sans surprise – l'absence de décors en céramique.

L'objectif de la présente synthèse est donc, à partir du catalogue des céramiques architecturales turkmènes, de retracer une histoire de la production de ces décors, de leurs formes, de leurs techniques, et d'en comprendre les articulations artistiques.

Une première partie expose ainsi l'ensemble des monuments qarâ qoyunlu et âq qoyunlu connus, regroupés selon une présentation régionale. Ce parti pris régional permet de souligner la force des traditions artistiques locales, et introduit par conséquent une réflexion sur la production de certains centres. L'enjeu est également de donner au lecteur une vue d'ensemble plus juste de l'état des vestiges dans chaque région, en y intégrant les monuments aujourd'hui dénués de céramiques architecturales.

La seconde partie de cette recherche permet une analyse plus poussée des céramiques architecturales. Un premier chapitre s'intéresse aux techniques décoratives. Il apparaît que, en dehors des vastes ensembles de mosaïque, d'autres modes de décors sont utilisés dans les territoires turkmènes, et notamment des pratiques moins courantes en ces temps, tels que les lustres ou les « bleu-et-blancs ». Cet examen est suivi d'une analyse ornementale, qui s'accompagne de quarante-huit planches constituant le catalogue des formes (vol. 2, pl. 121 à 169). L'objectif est de permettre une caractérisation des productions turkmènes. Les panneaux décoratifs datés de notre catalogue sont décomposés afin de mettre en lumière chacun des motifs végétaux, puis géométriques, constituant les décors. Des ensembles régionaux apparaissent alors pour certains motifs, répondant au découpage de notre première partie. Au contraire, d'autres ornements sont plus largement diffusés dans l'ensemble du territoire – et au-delà. La composition des panneaux de céramique est ensuite analysée dans le but de comprendre la construction de ces décors. Cette approche des techniques et des ornements

[36] Ce travail, réalisé grâce au soutien de l'Institut Français de Recherches en Iran, avait pour cadre une maîtrise en histoire de l'art sur la Mosquée bleue de Tabriz, sous le direction de Marianne Barrucand à l'université Paris IV – Sorbonne (2003/2004). Un article a par la suite été extrait de ces recherches ; voir AUBE 2008 et AUBE (à paraître).

amorce une réflexion sur l'organisation de la production, à travers l'organisation du travail et la diffusion des modèles.

La dernière partie est consacrée aux interactions artistiques autour des décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Les céramiques architecturales sont d'abord rapprochées des autres supports artistiques turkmènes : les revêtements architecturaux bien sûr (pierre, peinture), les arts décoratifs (métal, céramique) ainsi que l'art du livre. L'enjeu est alors de comprendre la spécificité des décors turkmènes, et la passerelle qu'ils érigent entre un héritage jalâ'iride et moẓaffaride d'une part, et l'art timouride du Khorâsân de l'autre. Les planches 211 à 253 accompagnent ces données (volume 3). Les constituants de l'art turkmène ainsi analysés, c'est l'organisation de la production qui sera approchée à travers ses différents acteurs : mécènes et artisans. La question des artistes doit par ailleurs permettre de faire le point sur les apports turkmènes dans les arts mamlouks et ottomans. Dans le volume 3, les planches 254 à 270 complètent cette section.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉSENTATION DES ENSEMBLES RÉGIONAUX

« Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes,
des escaliers qui contournent les halles et les piliers,
j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville !
C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte :
quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ?
Pour l'étranger de notre temps, la reconnaissance est impossible. »

Arthur Rimbaud (1854-1891)

PREMIÈRE PARTIE
PRÉSENTATION DES ENSEMBLES RÉGIONAUX

Que connaissons-nous de l'activité architecturale sous les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ? Quelle est la nature des décors et la place allouée aux céramiques architecturales? Telles sont les interrogations qui sous-tendent cette première partie.

Après un chapitre introductif rappelant les grands temps de l'histoire des Qarâ Qoyunlu et des Âq Qoyunlu, c'est à travers une présentation régionale que nous avons choisi d'exposer notre corpus. Ce mode de regroupement devrait ainsi mettre en valeur les prédominances formelles et techniques au sein d'une même région, ainsi que la prépondérance de certains mécènes à l'échelle d'une ville. Pour chaque ensemble décoratif, le lecteur trouvera une référence se rapportant au catalogue (vol. 2), dans lequel sont compilées des données plus exhaustives sur chaque céramique architecturale.

Afin d'offrir une vision d'ensemble plus juste du mécénat architectural dans chaque région, il a été décidé de mentionner brièvement les monuments sans décor et les édifices ornés d'un décor autre que céramique. Ces sites restent peu nombreux, et permettent de se rendre compte de la place déléguée aux céramiques architecturales : omniprésentes dans les régions d'Eṣfahân ou de Yazd, elles sont, au contraire, amplement minoritaires sur les territoires âq qoyunlu d'Anatolie. Ce déséquilibre traduit, du reste, des traditions artistiques distinctes. En Azerbaïdjan, cette confrontation des différents vestiges turkmènes permet d'entrevoir une activité architecturale dont ne rendent pas compte les rares céramiques conservées.

L'insertion de l'Anatolie dans cette présentation apporte un jalon significatif. Elle permet de souligner les apports iraniens dans les décors âq qoyunlu de ces territoires, et de soulever des interrogations fondamentales sur certains types de productions, telles que les mystérieuses céramiques dites « à ligne noire ». Mettre au second plan ces quelques exemples anatoliens aurait conduit à amputer notre réflexion d'éléments clés. Au demeurant, rappelons que les anciens territoires qarâ qoyunlu et âq qoyunlu d'Iraq, de République d'Azerbaïdjan ou d'Arménie n'offrent pas, en l'état actuel de nos connaissances, cette possibilité de questionnement.

À l'échelle de l'Iran, les monuments sont présentés sous trois grandes régions, centrées sur les villes de Tabriz, Eṣfahân et Yazd. La délimitation de ces zones reste cependant arbitraire : ces villes ne définissent pas forcément des sites fondamentaux pour le pouvoir turkmène, mais concentrent une large part des vestiges. Ainsi, on trouvera par exemple les villes de Shirâz ou de Qom, qui ne conservent pas de vestiges significatifs, respectivement rattachées aux provinces de Yazd et d'Eṣfahân.

On remarquera une évidente disparité dans les monuments conservés. Presque aucun vestige n'est sauvegardé dans la capitale, Tabriz, alors même que les sources textuelles révèlent un mécénat architectural actif sous les Turkmènes. Plus largement, en Azerbaïdjan, très peu de céramiques architecturales subsistent : les vestiges conservés semblent pourtant témoigner d'une activité architecturale plus étendue. Bien au contraire, on compte à Yazd et les sites alentour le plus grand nombre de monuments qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. La répartition des vestiges sur le territoire iranien dévoile donc une certaine disparité, scandée par quelques points forts que constituent des villes comme Yazd ou encore Eṣfahân. Pourquoi un tel déséquilibre ?

Deux facteurs expliquent cette altérité. D'une part, l'état de la recherche n'est bien évidemment pas égale pour toutes les régions de l'Iran, et il est certain que la ville de Yazd a été l'objet d'investigations plus poussées par le passé[1]. Mais c'est surtout les questions de conservation du patrimoine qui faussent aujourd'hui notre vision du mécénat architectural sous les Turkmènes. Outre les installations nomades inévitablement éphémères[2], les catastrophes naturelles (tremblements de terre en Azerbaïdjan, inondations autour de Yazd,…), ou les habituelles reconstructions et restaurations aux époques postérieures, il faut prendre en compte la disparition récente de certains vestiges. Nos relevés ont permis de constater que près d'une dizaine de panneaux décoratifs en céramique ont disparu, autour de Yazd, depuis les relevés d'Iraj Afshâr publiés en 1969-1975[3].

[1] Cf. chapitre 4.
[2] Cf. les campements érigés sur des pâturages, pour lesquels il ne reste au meilleur des cas que des témoignages écrits. C'est le cas, par exemple, du vénitien Contarini qui décrit en 1475 l'installation d'un campement d'Uzun Ḥasan et mentionne la richesse des tentes et des installations : « The tents of the Shah were exceedingly beautiful : the one in which he slept was like a chamber ; it was covered with red felt, with doors, which would serve for any room. » (CONTARINI, éd. 1873, p. 132-134).
[3] AFSHÂR 1348-1354 sh.

1 CHAPITRE 1
LE CONTEXTE HISTORIQUE :
UNE BRÈVE HISTOIRE DES DYNASTIES QARÂ QOYUNLU ET ÂQ QOYUNLU

Ce premier chapitre, introductif, n'a pas pour vocation d'entreprendre une étude historique nouvelle et exhaustive des confédérations qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Il vise à fournir au lecteur un rappel simple des événements majeurs déterminant l'histoire de la région durant le règne des deux confédérations.

Les sources textuelles primaires traitant de ces dynasties restent restreintes. Parmi les textes fondamentaux, citons d'abord le *Ketâb-e Diyârbakriye*, écrit par Abu Bakr Ṭehrâni entre 1469 et 1478 (875-883 h.)[1], qui retrace l'histoire des Qarâ Qoyunlu et des Âq Qoyunlu depuis 1389 jusqu'à l'avènement du sultan Khalil (882 h./1478). Faẓl Allâh b. Ruzbehân Khonji Eṣfahâni est lui aussi un contemporain de l'Âq Qoyunlu Ya'qub (r. 883-896 h./1478-1490). Son *Târikh-e 'Âlam Ârâ-ye Amini* est écrit pour Ya'qub, et ne traite que de l'histoire des Moutons blancs[2]. Les deux confédérations turkmènes avaient déjà disparu lorsque Budâq Monshi Qazvini (né en 916 h./1510-1511) écrivait son *Javâher al-Akhbâr*[3]. Son texte retrace l'histoire des Turkmènes Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu – avec une évidente préférence pour ces derniers –, et s'achève avec le Safavide Shâh Esmâ'il II. D'autres historiens importants mériteraient évidemment d'être mentionnés, mais leurs travaux ne visent pas spécifiquement les deux confédérations – citons par exemple Khvândamir, Samarqandi ou Karbalâ'i Tabrizi[4]. Dans bien des cas, ils retracent des histoires locales, et ne font que commenter certaines pages de l'histoire des Moutons noirs ou des Moutons blancs[5]. Enfin, mentionnons l'existence de récits européens, ambassadeurs ou marchands vénitiens, reçus à la cour d'Uzun Ḥasan[6].

Au XX^e^ siècle, le travail de Vladimir Minorsky constitue un jalon incontournable de

[1] Voir en bibliographie générale : ṬEHRÂNI, éd. 1964.
[2] On retrouvera dans la bibliographie générale trois éditions de ce texte : EṢFAHÂNI (s. d.) ; EṢFAHÂNI, éd. 1992 ; EṢFAHÂNI, éd. 1382 sh.. Le texte de 1992 a été partiellement traduit en anglais par V. Minorsky.
[3] Cf. QAZVINI, éd. 1345 sh..
[4] KHVÂNDAMIR, éd. 1994 ; KARBALÂ'i TABRIZI, éd. 1344-1349 sh. ; SAMARQANDI, éd. 1366 sh. et éd. 1989.
[5] Cf. par exemple Ja'far b. Moḥammad ebn Ḥasan Ja'fari (JA'FAR, éd. 1338 sh.), ou Aḥmad ebn Ḥosayn ebn al-Kâteb (KÂTEB, éd. 1317 sh.), pour l'histoire de Yazd ; ou encore, pour la région de Bam : [ANONYME], AUBIN éd. 1333 sh.
[6] Voir notamment les textes compilés dans : GREY 1873.

notre connaissance des dynasties Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu. Ses nombreux articles et traductions comptent parmi les premiers travaux sur le sujet[7]. Par ailleurs, deux monographies restent aujourd'hui des références pour l'étude des deux dynasties. La première, publiée en 1967 par l'historien turc Faruk Sümer, porte sur les Qarâ Qoyunlu[8]. Les articles ou textes édités de Sümer ont également contribué à enrichir notre connaissance de cette dynastie[9]. Les Âq Qoyunlu ont quant à eux été largement étudiés en 1976 par John E. Woods : *The Aqqoyunlu : Clan, Confederation, Empire*, réédité et revu en 1999[10]. On y retrouvera une bibliographie complète sur le sujet. On constate dans l'ensemble un intérêt croissant pour les deux dynasties dans les années 1960-1970, à travers de nombreuses publications (cf. par exemple Modaresi Ṭabâṭabâ'i, Uzunçarsılı[11]). Citons enfin des historiens comme Jean Aubin, pour son travail sur l'Iran du XV^e^ siècle[12].

Ces quelques éléments de bibliographie ne tendent bien évidemment pas à l'exhaustivité : ils rappelleront au lecteur l'état de la recherche et les références fondamentales sur l'histoire des deux dynasties. La bibliographie générale devrait apporter les références complémentaires.

I. L'ÉTABLISSEMENT DE DEUX PRINCIPAUTÉS TURKMÈNES

L'essor et l'expansion des deux confédérations turkmènes du Mouton noir et du Mouton blanc (XIII^e^ – mi-XV^e^ siècle) précèdent amplement l'apparition des premiers ensembles ornementaux en céramique connus pour cette période. Il faut en effet attendre les années 1450 pour rencontrer des décorations d'envergure. L'absence de mentions textuelles anciennes, la disparition des vestiges ou le démantèlement probable de panneaux devenus aujourd'hui inidentifiables, contribuent sans aucun doute à expliquer cette faille chronologique dans l'étude de la céramique architecturale turkmène. Mais au-delà de ces écueils, la prise en compte du contexte historique est bien évidemment déterminante. Car comment concevoir un

[7] Voir notamment : MINORSKY 1933, MINORSKY 1953, MINORSKY 1960, MINORSKY 1978.
[8] Faruk SÜMER, *Kara Koyunlular*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, Basımevi, 1967. Pour la traduction persane : SÜMER 1369 sh. (1990).
[9] Cf. par exemple SÜMER 1978 (article dans l'*Encyclopédie de l'Islam*), ou ṬEHRÂNI, éd. 1964 (éd. par F. Sümer).
[10] WOODS 1976, réédité en 1999. J. E. Woods a également beaucoup travaillé sur les Timourides.
[11] UZUNÇARŞILI 1969 ; MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1352 sh. (1973).
[12] Cf. notamment AUBIN 1963, AUBIN 1969, AUBIN 1982, AUBIN 1995.

mécénat architectural cohérent en période d'établissement du pouvoir ? Luttes armées, conquêtes du territoire, instabilité politique sont les marqueurs de cette première phase des pouvoirs turkmènes. Bien sûr, leur pouvoir est plus durablement ancré dans le sud-est de l'Anatolie ; mais la céramique architecturale n'y est guère en vogue. En Iran, ces terres mêmes qui deviendront le centre des pouvoirs qarâ qoyunlu et âq qoyunlu dans la seconde moitié du XV^e^ siècle sont encore systématiquement disputées – par les Jalâ'irides notamment, puis surtout par les Timourides. Quel sens même donner à la notion de « mécénat turkmène » dans cette région, avant la stabilisation de leur pouvoir ? Difficile en effet d'élaborer un mécénat architectural prestigieux sur des terres contestées, et plus encore d'en déterminer l'origine. C'est donc ce contexte troublé, de formation puis de renforcement des pouvoirs qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, que donne à voir ce premier sous-chapitre.

A. DE VASSELAGES EN LIBERTÉS : L'ESSOR DES CONFÉDÉRATIONS QARÂ QOYUNLU ET ÂQ QOYUNLU (XIII^e^ – XIV^e^ SIÈCLES)

La première mention de confédérations turkmènes « qarâ qoyunlu » comme « âq qoyunlu » n'apparaît pas avant la période mongole, mais les clans les constituant remontent toutefois à des groupes tribaux plus anciens[13]. Les deux confédérations descendent du clan Oghuz[14]. Les Qarâ Qoyunlu viendraient au début du XIII^e^ siècle d'une branche dérivée des Ivâ (ou Yivâ), constituant elle-même une fraction des Oghuz[15]. Les Ivâ, concentrés au nord du lac de Van, auraient unifié les différents clans de cette région[16]. Plus tard, la réussite politique des Qarâ Qoyunlu conduira diverses tribus à entrer à leur service[17]. La confédération âq qoyunlu se compose également de différents clans Oghuz (cf. les Bayat, Döger, Čepni), probablement

[13] Le nom d'« Âq Qoyunlu » apparaît sous le règne de Quṭlu Beyg (*c*. 761-791 h./1360-1389) (WOODS 1976, p. 47). Plusieurs interprétations ont été proposées pour l'origine des noms des confédérations turkmènes du « Mouton noir » (*Qarâ Qoyunlu*) et du « Mouton blanc » (*Âq Qoyunlu*). Parfois mis en relation avec certaines pierres tombales en forme de têtes de béliers, leur nom a pu être vu comme une sorte de symbole totémique. Mais rien de semblable ne se retrouve dans l'iconographie de ces deux pouvoirs (monnaies, bannières, …). Plus simplement, leur nom pourrait faire référence à la couleur de leurs troupeaux (MINORSKY 1960, I, p. 320-321 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 163). Leur seule distinction chromatique dénote en tout cas une volonté forte de se démarquer les uns des autres : peut-être appartenaient-ils à l'origine à un même groupe ? (MINORSKY 1953, p. 391 ; SÜMER 1369 sh., p. 21-45).

[14] Les Oghuz sont des nomades turcs. Première mention en est faite au VII^e^ siècle (Mongolie). Au IX^e^ siècle, ils se déplacent vers l'ouest, depuis les steppes d'Aral. Islamisés à partir du X^e^ siècle, ils se scindent en plusieurs groupes – dont les Seljuqides. Le mot « Turkmène » désigne les tribus Oghuz restées en Asie centrale. (MANTRAN 1991).

[15] MINORSKY 1953, p. 391-395, et notamment p. 394 ; repris par SÜMER 1978, IV, p. 607.

[16] MINORSKY 1953, p. 394.

[17] Pour le détail des tribus en question, voir SÜMER 1978, IV, p. 607.

arrivés avec les Seljuqides au XI^e siècle. Parmi ces clans devaient figurer les Bayândor, auxquels appartiennent les chefs qui organisèrent la fédération[18].

1. Qarâ Qoyunlu et Jalâ'irides

Au XIII^e siècle, les Qarâ Qoyunlu passent l'hiver dans la région de Mossoul, et l'été dans celle de Van (probablement à Erciş, au nord du lac). Ils s'étendent sensiblement vers l'Est, mais ne cessent d'entretenir des liens de vasselage avec des pouvoirs dominants[19]. C'est à partir de 751 h./1350 qu'ils entrent véritablement sur la scène historique. Leurs vassaux tour à tour assassinés[20], le qarâ qoyunlu Bayram Khvâje (m. 782 h./1380) commence peu à peu à s'imposer et étendre son territoire. Après quelques difficultés, il parvient à prendre la région de Mossoul et y nomme son frère Berdi Khvâje gouverneur. Comme au siècle précédant, Bayram Khvâje passe ses hivers autour de Mossoul et ses étés à l'ouest du lac de Van, dans la région de Muş et d'Akhlat (parfois dans celle d'Erzurum) : mais désormais, la majeure partie des dynasties locales de ces zones sont devenues ses alliées, voire ses vassales[21].

Seul le souverain Artuqide de Mardin refuse de reconnaître le Qarâ Qoyunlu. Il porte plainte auprès du sultan jalâ'iride, Ovays (r. 1356-1374), qui marche d'abord sur Mossoul en 767 h./1366, puis déploie ses troupes dans la plaine de Muş. La défaite de Bayram Khvâje qui s'ensuit a pour conséquence le vasselage des Qarâ Qoyunlu par les Jalâ'irides[22]. Bayram Khvâje décède en 782 h./1380, après quelques tentatives avortées d'affranchissement[23]. Il lègue néanmoins à Qarâ Moḥammad (782-791 h./1380-1389), son neveu et successeur, un territoire allant de Mossoul à Erzurum.

L'année 784 h./1382 marque une victoire décisive : celle des armées qarâ qoyunlu sur les Jalâ'irides à Nakhjevân. Les liens de vasselage avec les Jalâ'irides cessent alors, et Aḥmad

---

[18] MINORSKY 1960, I, p. 321 ; WOODS 1976, p. 38. Au sujet des déplacements démographiques, voir WOODS 1976, p. 41.

[19] Profitant du mouvement démographique s'amorçant vers l'est suite à l'occupation Il-Khânide, les Qarâ Qoyunlu occupent les terres Uyrat et leur sont assujettis. Lorsque les Sutayli vinrent dominer les territoires Uyrat en 737-738 h./1337, les Qarâ Qoyunlu devinrent donc les vassaux du nouvel envahisseur. Voir SÜMER 1978, IV, p. 607.

[20] Le chef des Sutayli, Pir Moḥammad, est assassiné en 751 h./1350 par l'un de ses émirs, Ḥosayn Beg. Ce dernier, qui prend immédiatement sa place, est à son tour tué l'année suivante par l'émir Bayram Khvâje. Voir *Ibid.*, p. 608 et 1369 sh., p. 50.

[21] *Ibid.*, p. 608 ; SÜMER 1369 sh., p. 50-59.

[22] SÜMER 1978, IV, p. 608 ; BOSWORTH 1992, p. 224.

[23] Bayram Khvâje avait d'abord assiégé Mossoul en 773 h./1371, Sinjar l'année suivante, puis avait profité du décès d'Ovays pour rompre ses liens de vasselage avec les Jalâ'irides et annexer une série de localités. Mais dès 779 h./1377, Shaykh Ḥosayn – le successeur d'Ovays – et 'Âdil Âqâ firent de nouveau des Qarâ Qoyunlu leurs vassaux. Voir SÜMER 1978, IV, p. 608.

Jalâyer épouse la fille de Qarâ Moḥammad[24]. Le règne de Qarâ Moḥammad marque par ailleurs la véritable émergence d'une dynastie qarâ qoyunlu. Une série de victoires lui permettent en effet d'asseoir son pouvoir et d'élargir son territoire[25]. C'est donc en pleine expansion qu'il est soudainement assassiné, en *rabi'* II de l'année 791 h. (avril 1389)[26].

2. Des premiers âq qoyunlu à la fondation d'une dynastie

Les premiers âq qoyunlu connus nous conduisent au début du XIII^e^ siècle : un certain Idris III est localisé dans la région de Diyarbakır ; son petit-fils, « Pahlavân » Beyg, est établi dans la forteresse d'Âlanjeq (près de Nakhjavân) dans les années 1230. Après avoir fuit les mongols, il retourne en Anatolie et s'installe près de Diyarbakır[27]. C'est cependant Tir 'Ali le premier membre de la famille à être mentionné dans des sources narratives indépendantes. Il succède à son père — « Pahlavân » Beyg — et participe à la campagne de Syrie en 699 h./1299-1300, auprès de l'Il-Khânide Ghâzân Khân (r. 694-703 h./1295-1304)[28]. Dans les années 740-750 h./1339-1349 ont lieu plusieurs affrontements Âq Qoyunlu contre Trébizonde. Une paix est finalement conclue en 753 h./1352 par un mariage entre la fille de l'Empereur Alexis III — Maria Komnene ou Despina Khâtun — et Quṭlu Beyg, le fils de Tir 'Ali[29] . Les Âq Qoyunlu sont alors présents dans le Diyarbakır et l'Arménie ; au milieu du XIV^e^ siècle, certaines sections nomades des Bayândor se seraient également établies sur les frontières nord de l'Empire mamlouk[30].

Durant le règne Quṭlu Beyg (r. *c*. 761-791 h./1360-1389), les Âq Qoyunlu sont au service des sultans d'Erzincan[31]. Mais une série d'échecs militaires conduisent Aḫmad, éphémère successeur de Quṭlu Beyg, à demander asile à son ancien ennemi, le sultan de Sivâs[32]. Suite à des contestations internes, Aḫmad devra finalement laisser la tête de la

[24] SÜMER 1978 (IV, p. 608) et 1369 sh. (p. 60-61).
[25] Parmi les événements marquants, citons : le siège de Mardin et la défaite des Artuqides ; la victoire sur les Âq Qoyunlu ; la défense de son territoire contre Timour (789 h./1387) ; la prise de Tabriz en 790 h./1388. Voir SÜMER 1978 (IV, p. 608) et (1369 sh., p. 59-67).
[26] Il est tué par Pir Ḥasan Beyg, le fils de son ancien vassal Sutayli, Ḥosayn Beyg. Ḥosayn Beyg avait en effet été assassiné par l'oncle de Qarâ Mohammad. Pir Ḥasan Beyg se venge donc des forfaits commis par ses prédécesseurs. Voir *Idem*.
[27] WOODS 1976, p. 40.
[28] *Idem*.
[29] MINORSKY 1960, I, p. 321 ; WOODS 1976 p. 47 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 164.
[30] WOODS 1976, p. 41.
[31] Quṭlu Beyg reconnaît l'indépendance du sultan d'Erzincan et l'aide militairement (*Ibid.*, p. 48).
[32] La confédération était attaquée par les troupes du sultan d'Erzincan, ce qui contraint Aḫmad à demander asile au sultan de Sivâs. C'est ainsi que les Âq Qoyunlu entrèrent au service de Burhân al-Din, sultan de Sivâs. Pour plus de développement, voir *Ibid*., p. 49-50.

confédération à son plus jeune frère Qarâ Yoluk ‘Oṯmân (1389-1435), le véritable fondateur de la dynastie âq qoyunlu[33]. ‘Oṯmân est donc d’abord un simple vassal du sultan de Sivâs. Mais leurs désaccords allant en s’empirant, il finit par se rebeller ouvertement : en juillet 1398 (*shavval* 800 h.) il capture et met à mort le sultan Burhân al-Din[34].

B. Alliances et rivalités : l’expansion des principautés turkmènes (première moitié du XV^e^ siècle)

1. Les Qarâ Qoyunlu au tournant du XV^e^ siècle : rupture jalâ’iride et hostilités timourides

La mort de Qarâ Moḥammad est suivie d’importantes dissensions internes[35], entraînant finalement l’un de ses fils, Qarâ Yusof, à tête de la confédération (791-802 h./1389-1400 et 809-823 h./1406-1420). Son règne est largement empreint de la lutte contre le pouvoir timouride (771-912 h./1370-1506) et, par voie de conséquence, de ses asiles successifs vers les territoires frontaliers. Qarâ Yusof a ainsi tenté à plusieurs reprises de prendre Tabriz mais, face à l’avancée des armées de Timur, il est finalement contraint de requérir la protection du sultan ottoman Bayazıt I^er^ (802 h./1400). Ceci sert de prétexte à Timur pour envahir les territoires ottomans : Qarâ Yusof quitte alors l’Anatolie pour l’Iraq. Après avoir d’abord aidé le Jalâ’iride Solṭân Aḥmad (805 h./1402), il se décide finalement à attaquer Bagdad en 805 h./1403[36]. Mais l’avancée timouride fait fuir une nouvelle fois Qarâ Yusof. Parvenu à Damas, il est emprisonné en même temps qu’Aḥmad Jalâyer, sur ordre de Timur[37]. Timur demande au gouverneur mamlouk de Damas de les exécuter, mais celui-ci n’obéit pas : Qarâ Yusof et Solṭân Aḥmad sont libérés en 807 h./1404[38]. En prison, ils se sont promis une reconquête qui

[33] Les échecs d’Aḥmad avaient en effet suscité un mouvement d’opposition interne, et la confédération était divisée entre les partisans d’Aḥmad et ceux de son frère Qarâ Yoluk ‘Oṯmân. QUIRING-ZOCHE 1987, p. 164.
[34] MINORSKY 1960, I, p. 321 ; WOODS 1976, p. 51.
[35] À la mort de Qarâ Moḥammad, les Qarâ Qoyunlu sont divisés entre Pir Ḥasan et Meṣr Khvâje. C’est derrière ce dernier, l’un des fils de Qarâ Moḥammad, que se rassemble une large part de la confédération. Mais très vite, la faiblesse de caractère de Meṣr Khvâje le conduit à être remplacé par son frère, Qarâ Yusof. La lutte entre les deux camps entraîne de lourdes pertes ; seule la mort de Pir Ḥasan permettra d’y mettre un terme (793 h./1391). Voir SÜMER 1978 (IV, p. 608) et 1369 sh. (p. 68).
[36] SÜMER 1978 (IV, p. 608) et 1369 sh. (p. 74-77).
[37] WOODS 1976, p. 55.
[38] Pour plus de détails sur les motivations personnelles du gouverneur de Damas, et sur l’aide militaire que lui apporte ensuite Qarâ Yusof, voir le résumé qu’en fait Faruk Sümer dans SÜMER 1978, IV, p. 608. Cf. aussi SÜMER 1369 sh., p. 79-83.

attribuerait à Aḫmad le ‘Eraq-e ‘Arab et le Khozestân, et à Qarâ Yusof l’Azerbaïdjan[39].

Au début de l’année 808 h./1405, Qarâ Yusof retourne vers ses possessions d’Anatolie orientale. Pendant une année, il prépare sa conquête de l’Azerbaïdjan, favorisé par l’aide que lui apporte l’émir de Bidlis, mais surtout par la discorde qui règne alors entre ‘Omar et Abu Bakr Mirzâ, les petits-fils de Timur gouvernant la région[40]. Yusof parvient d’abord à vaincre Abu Bakr Mirzâ dans la région de Nakhjevân (2 *jumâdâ* I 809 h./15 octobre 1406), puis sa victoire à la bataille de Sadr-e Rud lui assure l’Azerbaïdjan (16 *ḏul al-qa‘da* 810 h./13 avril 1408). Il s’empare ensuite de SolĐâniye et de Hamaḏân[41].

Malgré les promesses faites en prison, une bataille s’engage près de Tabriz entre Solṭân Aḫmad et Qarâ Yusof (28 *rabi‘* II 813 h./30 août 1410) : Aḫmad, défait, est capturé puis mis à mort, ainsi que ses fils. Ses territoires en ‘Eraq-e ‘Arab sont ajoutés aux possessions qarâ qoyunlu, et mis sous la suzeraineté de Shâh Meḫmed (m. 1434), l’un des fils de Qarâ Yusof[42].

2. Âq Qoyunlu : alliance timouride et combats qarâ qoyunlu

Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu sont ouvertement rivaux de par la nature de leurs liens avec les Timourides. Car l’allégeance de ‘Oṯmân à Timur va être déterminante pour la confédération âq qoyunlu. ‘Oṯmân rejoint le Timouride dès 1399-1400 (802 h.). Il se distingue lors la bataille d’Ankara (804 h./1402), et gagne en reconnaissance le titre d’émir et la cité de Diyarbakır, qui restera la capitale Âq Qoyunlu pendant près de soixante-dix ans[43]. Son *leadership* est confirmé. Il réaffirme par ailleurs ses liens avec les Timourides en mariant sa fille à Sidi Aḫmad b. Miranshâh, un petit-fils de Timur (*c*. avant 1408)[44]. Mais leur expansion est freinée par une fédération voisine : celle des Qarâ Qoyunlu.

Car si les années 1403-1420[45] voient une extension du pouvoir de Qarâ ‘Oṯmân sur le Diyarbakır, ce sont surtout les nombreuses offensives qarâ qoyunlu qui marqueront cette période. Face au danger que constitue la puissance âq qoyunlu dans le Diyarbakır, plusieurs clans se tournent vers les Qarâ Qoyunlu pour les inciter à lancer une attaque militaire. Après vingt jours de combats, une trêve est toutefois déclarée. Qarâ Yusof adresse une lettre au

[39] SÜMER 1978, IV, p. 609. Aḫmad devient même le père adoptif de Pir Bodâq, le fils de Yusof né à Damas (m. 821 h./nov.-déc. 1418).
[40] *Idem*, et SÜMER 1369 sh., p. 83-84.
[41] *Idem*, et *Ibid.*, p. 85-91.
[42] SPULER 1960, p. 74 ; SÜMER 1978 (IV, p. 609) et 1369 sh. (p. 95-100). Une branche de la famille Jalâ’iride règne encore dans le Sud de l’Iraq jusqu’en 1421 (SPULER 1960, p. 74).
[43] QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 73 ; MINORSKY 1960, I, p. 321 ; WOODS 1976 p. 52 ; QUIRING-ZOCHE1987, p. 164.
[44] WOODS 1976 p. 58.
[45] Fourchette chronologique proposée par John E. Woods ; voir *Ibid.*, p. 55.

leader âq qoyunlu, lui proposant une délimitation des territoires à conquérir : l'Anatolie et la Syrie aux Moutons blancs, qu'ils connaissent mieux, et l'Est aux Moutons noirs[46]. Ces démarcations seront notamment respectées lors des victoires de Qarâ Yusof de 809 h./1406 et de 810 h./1408[47]. Mais lorsque 'Otmân assiège la ville de Mardin (811-812 h./1409), l'Artuqide al-Ṣâlih demande de l'aide à Qarâ Yusof, qui met fin au siège, dépose l'artuqide et conquiert ses territoires[48]. L'année suivante, Qarâ Yusof gagne encore du terrain en se retournant contre les Jalâ'irides dans le 'Eraq-e Arab (812 h./1410). À l'Est, il conquiert l'Arménie (fin 812 h./1410), démantèle la principauté d'Erzincan et y place Pir 'Omar [49].

Après quelques défaites qarâ qoyunlu contre Qarâ 'Otmân et son fils Ya'qub, une trêve est négociée par Pir 'Omar. Mais les incursions des Moutons noirs reprennent et s'enchaînent. Cependant, si les attaques de 814 h.(1411), 815 h. (1412), 819 h. (1416), 820 h. (1417) et 821 h. (1418), ou encore la capture de Ya'qub (822 h./1419), trahissent la faiblesse des Âq Qoyunlu, elles révèlent dans le même temps l'incapacité de Qarâ Yusof à venir à bout de 'Otmân[50]. À l'été 1420, 'Otmân conduit une offensive contre Pir 'Omar à Erzincan, pour se venger de la capture de Ya'qub. Le renfort envoyé par Qarâ Yusof arrive trop tard : Pir 'Omar est exécuté et sa tête expédiée auprès du sultan mamlouk du Caire. En représailles, Qarâ Yusof décide de conduire son armée sur l'Arménie et le Diyarbakır, mais l'annonce de l'arrivée des armées de Shâh Rokh l'oblige à se concentrer sur le front Est[51].

3. La conquête de l'Azerbaïdjan

Le contrôle de l'Azerbaïdjan, qui deviendra le centre des pouvoirs turkmènes en plein apogée, est la source d'importantes luttes armées. Les armées timourides de Shâh Rokh firent plusieurs tentatives pour reprendre l'Azerbaïdjan et le 'Eraq-e 'Arab aux Qarâ Qoyunlu. En 812 h./1409 et en 817 h./1414, déjà, la supériorité des Timourides avait été compromise par des conflits internes. En 823 h./1420, Shâh Rokh somme une nouvelle fois Qarâ Yusof de se soumettre. Ce dernier refuse, quitte Tabriz, et marche vers l'armée timouride. C'est sa mort soudaine, le 13 novembre 1420 (7 *du al-qa'da* 823 h.), qui empêche l'inévitable

[46] Cette lettre est traduite en anglais dans WOODS 1976, p. 56, d'après Æehrâni-E½fahâni.
[47] *Ibid.*, p. 57.
[48] *Idem*. Voir aussi SPULER 1960, p. 74 (qui fait une erreur de datation) ; SÜMER 1978, IV, p. 609.
[49] WOODS 1976, p. 57.
[50] *Ibid.*, p. 57 et p. 59.
[51] *Ibid.*, p. 58.

affrontement[52]. Les Qarâ Qoyunlu possèdent alors un territoire parcourant, à l'ouest, les régions d'Erzincan jusqu'à Mardin et, à l'est, de Qazvin à Baṣra. Une semaine après le décès de Qarâ Yusof, le Timouride Bâysonqor ebn Shâh Rokh entre dans Tabriz et libère Ya'qub b. Qarâ 'Oṯmân[53].

Eskandar succède à son père, Qarâ Yusof (823-841 h./1420-1438). Connu pour sa bravoure, le nouveau souverain se livre à une série de combats : dès mars-avril 1421 (*rabi'* II 824 h.), il contre les velléités de Qarâ 'Oṯmân à reprendre Mardin[54], puis, fort de sa victoire, il monte une armée de 30 000 à 40 000 hommes pour combattre Shâh Rokh[55]. Une bataille se déroule du 30 juillet au 1er août 1421 (29 *rajab* – 1er *shabân* 824 h.) : comme au temps de Qarâ Yusof, ce sont les armées timourides qui remportent le combat du fait de leur supériorité numérique. Pourtant, Shâh Rokh est contraint de rentrer en laissant l'Azerbaïdjan : il n'a trouvé personne pour oser faire face à Eskandar en gouvernant la région[56]. En effet, le gouverneur d'Azerbaïdjan qu'il a nommé, 'Ali b. Qarâ Yoluk 'Oṯmân Âq Qoyunlu, est expulsé de Tabriz dès le départ du Timouride[57].

À l'instar de son père, Eskandar fait front à Shâh Rokh. Il se venge de ceux qui l'ont trahi en devenant les vassaux du Timouride, dévaste les terres du Shervânshâh, annexe Van, Akhlat et Muṣ (826-827 h./1422-1424)[58]. En 832 h./1429, il prend les villes de SolĐâniye, Zenjân, Qazvin et Abhar, alors sous domination timouride. Shâh Rokh riposte par une nouvelle attaque sur l'Azerbaïdjan (832 h./1429)[59]. Malgré sa victoire, Shâh Rokh prend conscience de l'impossibilité de mettre un terme à l'influence qarâ qoyunlu : avant de rentrer dans sa capitale (833 h./1430), il confie le gouvernement de la région à Abu Sa'id, le cadet des fils de Qarâ Yusof. Mais à peine reparti, Abu Sa'id est assassiné par son frère Eskandar (835 h./1431)[60].

---

[52] SPÜLER 1960, p. 74 ; WOODS 1976, p. 59 ; SÜMER 1978 (IV, p. 609) et 1359 sh. (p. 127-130). Cf. aussi l'historien Hâfez-e Abru (d'après Sümer).
[53] WOODS 1976, p. 59. KHVÄNDAMIR, éd. 1994, p. 336-337.
[54] SÜMER 1369 sh., p. 130-133. Pour davantages d'éléments sur Eskandar, cf. : QAZVINI, éd. 1345 sh..
[55] Faruk Sümer ajoute qu'Eskandar, sachant que les Timourides utilisaient des éléphants de combat, entraîne les chevaux à attaquer des éléphants en argile (SÜMER 1978, IV, p. 609).
[56] *Idem* et WOODS 1976, p. 60.
[57] WOODS 1976, p. 60.
[58] Pour plus de précisions, voir SÜMER 1978, IV, p. 611. Voir aussi KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 335-336.
[59] Il s'agit plus exactement de la bataille de Salmas, les 17-18 *du al-ḥejja* 832 h./17-18 septembre 1429 ; aucun contingent âq qoyunlu n'y fut enregistré.
[60] WOODS 1976, p. 63 ; SÜMER 1978, IV, p. 611 ; SÜMER 1369 sh., p. 145-150. Voir KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 341-342.

Abu Sa‘id n’était alors pas le premier des fils de Qarâ Yusof à marquer une dissidence vis-à-vis d’Eskandar. Déjà, Shâh Meḥmed s’était rendu indépendant en prenant Bagdad et était devenu le vassal de Shâh Rokh. En 837 h./1433, son frère Eṣfahân s’empare de ses territoires et prend sa place ; il reste sous le vasselage timouride. La même année Jahânshâh, entré en guerre contre Eskandar, reconnaît la suzeraineté de Shâh Rokh depuis ses territoires autour du lac de Van[61]. Shâh Rokh le place à la tête des Qarâ Qoyunlu et, suite aux plaintes de l’Âq Qoyunlu ‘Oṯmân sur les agissements d’Eskandar, décide d’une nouvelle campagne vers l’Azerbaïdjan (838 h./1434). À l’hiver 1435, les armées de Shâh Rokh sont en ‘Eraq-e Arab. Comme lors des deux précédentes campagnes, Eskandar s’enfuit vers l’est. Shâh Rokh alerte ‘Oṯman, lui demandant d’intercepter Eskandar avant qu’il ne parvienne dans l’Empire ottoman. Mais les Âq Qoyunlu ne sont pas assez nombreux pour faire face aux hommes d’Eskandar. ‘Oṯmân et Aḥmad Beyg Pornak, respectivement fils et beau-fils de Qarâ Yoluk ‘Oṯmân, sont tués[62]. Peu de temps après, c’est le chef des Âq Qoyunlu lui-même qui décède (839 h./1435), entraînant à sa suite une succession difficile.

4. La position mamlouke

La première moitié du XV^e^ siècle a vu la position des Mamlouks changer à l’égard des confédérations Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu. On s’en souvient, les Mamlouks avaient d’abord soutenu le Mouton noir Qarâ Yusof : le gouverneur de Damas – le futur sultan Shaykh – l’avait libéré en 1404. Pourtant, les incursions et destructions que Yusof causa par la suite en territoire mamlouk, à la poursuite de Qarâ ‘Oṯmân, lui avaient valu les hostilités de ce même gouverneur. Le Mamlouk avait alors secrètement soutenu les Âq Qoyunlu et commencé ses préparatifs de guerre. Seule la nouvelle des attaques timourides contre Qarâ Yusof, en 823 h./1420, avaient fait cessé ses projets[63].

Mais en 830 h./1427, les Âq Qoyunlu lancent une expédition sur Malatya. L’Euphrate mamlouk devient un nouvel objectif aux ambitions de Qarâ ‘Oṯmân. La rupture avec les Mamlouks est immédiate : alors que les Âq Qoyunlu entretenaient de bons rapports avec al-Mo‘ayyad Shaykh, les relations se dégradent sous le sultanat d’al-Ashraf Baybars (1422-1437)[64]. Les Mamlouks lancent trois expéditions majeures contre les Moutons blancs, en 832

[61] SÜMER 1978, IV, p. 611.
[62] KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 344.; WOODS 1976, p. 64.
[63] SÜMER 1978 (IV, p. 609) et 1369 sh. (p. 118-127).
[64] WOODS 1976, p. 61.

h./1429, 836 h./1433 et 841-842 h./1438[65]. Le jeu des alliances se renverse donc : ennemis de la veille, les Qarâ Qoyunlu et les Mamlouks font alliance, contre les Âq Qoyunlu et les Timourides. C'est pourquoi en 839 h./1435, Eskandar ne se satisfait pas de la mise à mort de son ennemi Oṯmân. Il part en personne à la recherche de sa tombe et, lorsqu'il la découvre enfin, lui coupe la tête et l'envoie – avec celles d'autres officiers âq qoyunlu – à Baybars au Caire. Du côté mamlouk, la nouvelle est célébrée comme une victoire[66].

Le jeu des retournements d'alliances ne cessera pourtant pas : quelques années plus tard, la position mamlouke chancellera de nouveau, avec la montée en puissance des Qarâ Qoyunlu et de leurs relations avec les Timourides.

II. « DE LA PRINCIPAUTÉ À L'EMPIRE »[67]

La seconde moitié du XV^e^ siècle marque l'apogée des pouvoirs qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Le règne du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh (841-872 h./1438-1467), puis la domination âq qoyunlu sous Uzun Ḥasan (86-882 h./1457-1478) et ses successeurs, peuvent en effet d'être considérées comme le fait de ces puissances turkmènes. Cette éminence n'est pas seulement politique. Les céramiques architecturales qu'il nous a été possible d'identifier sous le mécénat qarâ qoyunlu et âq qoyunlu datent toutes de cette période. C'est donc, en toute logique, en cette période de stabilisation du pouvoir turkmène qu'un mécénat architectural plus actif peut être discerné. C'est ce contexte que retrace succinctement ce second sous-chapitre.

A. JAHÂNSHÂH, L'APOGÉE QARÂ QOYUNLU

Eskandar avait pensé pouvoir en finir aussi vite avec son frère Jahânshâh qu'il l'avait fait avec Abu Sa'id. Mais en 841 h./1438, Jahânshâh lui inflige une défaite près de Tabriz, conduisant Eskandar à se réfugier dans la forteresse d'Alinjak. Assiégé par Jahânshâh, son seul espoir consiste en une aide militaire des Mamlouks d'Égypte. Mais tombe la nouvelle de

[65] Pour plus de détails, voir WOODS 1976, des pages 61-64 (première campagne) aux pages 78-79 (troisième campagne).
[66] *Ibid.*, p. 66.
[67] Ce titre est repris de celui du chapitre 4 de *Ibid.*, p. 99.

la mort de Baybars : les renforts tant espérés font demi-tour. Eskandar est assassiné une nuit, par son propre fils[68].

1. Le successeur des Timourides d'Iran ? [69]

Au-delà de l'apogée artistique que constitue le règne de Jahânshâh (841-872 h./1438-1467), qui encourage la culture, la science et compose lui-même des poèmes[70], c'est sous son règne que l'État Qarâ Qoyunlu connaît son expansion maximale[71].

Il profite dans un premier temps du décès d'Eskandar pour annexer le 'Eraq-e 'Arab (848 h./1445) et prendre Bagdad (849 h./1446)[72]. Ses bonnes relations avec le Timouride Shâh Rokh lui ont longtemps procuré une stabilité sur le front est, et empêché de partir à l'assaut de ces territoires alliés. Mais la mort de Shâh Rokh (850 h./1447), suivie de graves conflits internes chez les Timourides, renversent la situation. Dans les années 1452-1456, Jahânshâh met à profit cette conjoncture pour s'emparer d'une large part de l'Iran actuel : les villes de SolÐâniye, de Qazvin d'abord, puis de Rayy et d'Eṣfahân, et enfin les régions du Fârs et du Kermân passent sous sa domination[73]. Pour John E. Woods, Jahânshâh se considère déjà comme le réel successeur des Timourides[74]. En 862 h./1458, il atteint Herât. Peut-être aurait-il même conservé sa domination sur le Khorâsân si la révolte de son fils Pir Bodâq à Bagdad ne l'avait obligé à repartir. Il signe néanmoins un traité avec le Timouride Abu Sa'id reconnaissant la souveraineté qarâ qoyunlu sur l'ensemble des territoires pris aux Timourides[75]. De retour à Bagdad, il met à mort ce fils rebelle (870 h./1466)[76].

2. Des territoires âq qoyunlu menacés

La mort de Shâh Rokh – protecteur des Âq Qoyunlu – et l'avancée saisissante des Qarâ Qoyunlu provoquent de vives inquiétudes dans l'est de l'Anatolie, affaiblissant un peu plus la

---

[68] KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 344. SPULER 1960, p. 75 ; SÜMER 1978, IV, p. 611 ; SÜMER 1369 sh., p. 153-157.
[69] Jahânshâh, « the real successor of the Timuris » ? L'expression est de WOODS 1976, p. 96.
[70] SÜMER 1978, IV, p. 611, SOUDAVAR 1992, p. 129 ; Jahânshâh écrivait des poèmes en turc et en persan sous le pseudonyme de Khaqiqi.
[71] « L'un des quatre grands États islamiques », selon Faruk Sümer. Il indique par ailleurs que Jahânshâh portait les titres de *khân*, de *khâqân*, et de sultan. SÜMER 1978, IV, p. 611.
[72] WOODS 1976, p. 85.
[73] SPULER 1960, p. 75 ; SÜMER 1978, IV, p. 611.
[74] WOODS 1976, p. 96.
[75] SÜMER 1978, IV, p. 611.
[76] Concernant la rebellion de Pir Bodâq, cf. ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 373 ; QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 68-69 ; SAMARQANDI 1989, p. 46-47. Voir aussi SOUDAVAR 1992, p. 129.

position déjà fébrile de Jahângir (848-857 h./1444-1453) à la tête des Moutons blancs[77].

Déjà, Ottomans et Mamlouks ont profité de la déstabilisation âq qoyunlu pour, respectivement, proposer de nouveaux jeux d'alliance ou susciter de nouvelles tensions aux frontières[78]. Mais c'est Jahânshâh le réel danger. Il entre en campagne contre Jahângir en 854 h./1450, avec le concours de quelques chefs tribaux Âq Qoyunlu. Il conquiert une large part de l'Arménie, prend Erzincan, assiège Diyarbakır[79]. Le 19 *rabi'* I 856 h. (9 avril 1452), Jahângir signe un traité par lequel il reconnaît la souveraineté de Jahânshâh sur le Diyarbakır, donne sa fille en mariage à Moḥammadi b. Jahânshâh, et envoie son fils Murad en otage à la cour de Jahânshâh. En échange de quoi, Jahângir a le droit de réoccuper Mardin[80]. Mais la paix est conclue sans l'acquiescement du jeune frère de Jahângir : Uzun Ḥasan repart en campagne militaire contre les Moutons noirs. Une décennie plus tard, l'apogée qarâ qoyunlu touche à sa fin.

B. UZUN ḤASAN : RÉTABLISSEMENT ET EXTENSION DES TERRITOIRES ÂQ QOYUNLU

1. La montée au pouvoir d'Uzun Ḥasan (861-882 h./1457-1478)

Uzun Ḥasan n'accepte pas la paix conclue entre son frère et le sultan qarâ qoyunlu. Il fait sécession et poursuit sa campagne contre les Qarâ Qoyunlu. De 1453 à 1457 (857-861 h.), ses objectifs sont triples : contrôler les territoires d'hiver de la confédération[81] ; prendre Hasankayf, centre important sur les routes commerciales ; et enfin expulser les Qarâ Qoyunlu d'Arménie[82]. Parmi les attaques d'Uzun Ḥasan contre les Qarâ Qoyunlu, l'offensive de l'été 858 h./1454 dans le nord du 'Eraq-e Arab marque un tournant symbolique : Jahânshâh

[77] WOODS 1976, p. 84 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165. La mort subite de Qarâ 'Otmân avait en effet plongé les Âq Qoyunlu dans de lourds conflits pour sa succession. Le souverain avait pourtant désigné son successeur : son fils 'Ali (r. 839-841 h./1435-1438/9). Mais celui-ce ne put faire face aux revendications de ses frères, et une série d'échecs le conduisirent à partir en exil volontaire en Égypte. Son frère Ḥamza, plus puissant, lui succèda, mais décéda en 1444 (848 h.) avant d'avoir eut le temps d'éliminer ses rivaux (WOODS 1976, p. 78-83 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 164-165). S'engagea alors une lutte entre Shaykh Ḥasan, fils de 'Otmân, et Jahângir, fils de 'Ali. Une course vers Diyarbakır vit la victoire de Jahângir, qui prit la tête de la confédération. Mais sa souveraineté resta contestée, et il faudra attendre l'avènement de son frère Uzun Ḥasan pour voir un souverain âq qoyunlu s'imposer de nouveau (861 h./1457) et rétablir l'unité au sein de la confédération. Pour plus d'informations sur le règne de Jahângir, cf. WOODS 1976, p. 83-90.

[78] Voir WOODS 1976, p. 84.

[79] *Ibid.*, p. 85-86.

[80] *Ibid.*, p. 89.

[81] Le contrôle de ces territoires passerait alors par l'assujettissement de Mardin et du Diyar Rabi'e, tenus par ses frères Jahângir et Oveys. *Ibid.*, p. 92.

[82] *Idem*.

négocie une paix séparée avec Uzun Ḥasan (début 860 h./hiver 1455-1456). Si aucun accord n'est trouvé entre les ambassades, cette tentative de paix marque au moins la quasi reconnaissance par le qarâ qoyunlu de l'indépendance d'Uzun Ḥasan. Pourtant, Jahânshâh proclame officiellement en 860 h./1456 Jahângir unique souverain des Âq Qoyunlu et lui donne Erzincan comme capitale. C'est l'année suivante qu'Uzun Ḥasan devient le souverain incontesté des Moutons blancs : la bataille du Tigre lui donne une pleine victoire sur Jahângir et ses alliés qarâ qoyunlu (*Jumada* II 861 h./mai 1457).[83]

Les années 1457-1467 sont celles du rétablissement du territoire de son grand-père, Qarâ Yoluk 'Oṯmân, mais aussi de l'extension de la principauté. Dans un premier temps, Uzun Ḥasan se préoccupe de sécuriser les frontières, puis d'augmenter l'influence âq qoyunlu sur la Géorgie, le Kurdistan, et l'Anatolie[84]. Cette politique d'expansion ambitieuse le conduit à une inévitable confrontation avec les Ottomans sur le front ouest, puis avec les Qarâ Qoyunlu et les Timourides sur le front oriental.

2. L'ultime affrontement : la fin de la dynastie qarâ qoyunlu (872-874 h./1467-1469)

Depuis 1457, Jahânshâh menait une politique d'apaisement à l'encontre d'Uzun Ḥasan. Plusieurs ambassades ont même été envoyées auprès d'Uzun Ḥasan[85]. Trop occupé sur le front est et par les rebellions de ses fils Ḥasan 'Ali et Pir Bodâq, Jahânshâh cherche alors probablement à gagner du temps : car sitôt ces événements comprimés et Bagdad réoccupée (870 h./1466), Jahânshâh fait ses préparatifs pour une nouvelle campagne vers le Diyarbakır[86]. Cependant, c'est une série de victoires sur les Qarâ Qoyunlu qui s'annonce pour Uzun Ḥasan entre 1467 et 1469 (872-873 h.).

En *sha'ban* 871 h. (mars 1467), Jahânshâh marche sur le Kurdistan et l'est du Diyarbakır. Quelques mois plus tard, les deux armées livrent un combat aux funestes conséquences pour les Qarâ Qoyunlu : Jahânshâh y trouve la mort (872 h./1467), son fils Moḥammadi est exécuté et Yusof, son autre fils, aveuglé. De nombreux officiels qarâ qoyunlu et timourides sont capturés[87].

Seul Ḥasan 'Ali peut assurer la succession de son père. Il passe alors soudainement de

[83] WOODS 1976, p. 94, 96-97.
[84] *Ibid*., p. 99. Pour plus de détails, voir *Ibid.*, p. 100-109.
[85] J. E.Woods mentionne notamment l'ambassade qarâ qoyunlu de 864 h./1460, où de précieux présents sont adressés à Uzun Ḥasan (*Ibid.*, p. 107). Sur les cadeaux envoyés à Uzun Ḥasan pour gagner du temps, voir aussi : ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 382-383 et QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 69.
[86] WOODS 1976, p. 107 et 109 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165.
[87] SÜMER 1978, IV, p. 611, WOODS 1976, p. 109-110.

sa prison au trône qarâ qoyunlu (872-873 h./1467-1468). Mais trop faible pour faire face à Uzun Ḥasan, il essuie plusieurs échecs militaires avant de se donner la mort, un an seulement après son accession au pouvoir[88]. Yusof est emmené dans le Fârs pour succéder à son frère. Il est mis à mort dès 874 h./1469 par Oghurlu Meḥmed, le fils de Uzun Ḥasan, mettant ainsi un terme à la dynastie des Moutons noirs[89].

3. Les conquêtes d'Uzun Ḥasan

Le timouride Abu Sa'id, qui régnait à Herât depuis 855 h./1451, voit la mort de Jahânshâh comme une bonne occasion de récupérer les territoires iraniens pris par les Qarâ Qoyunlu. Il se hâte de quitter le Khorâsân, prend le 'Eraq-e Arab, mais il n'a pas les renforts appropriés et doit se replier dans le camp d'hiver de Qarâbâgh, où les Âq Qoyunlu l'assiègent. En *rajab* 873 h./janvier 1469, il est fait prisonnier et mis à mort peu après. Sa tête est envoyée par Uzun Ḥasan au sultan mamlouk Qâyt Bây[90].

Tous les ennemis d'Uzun Ḥasan sont désormais éliminés sur le front iranien. 'Eraq-e 'Arab, Azerbaïdjan, 'Eraq-e 'Ajam, Fârs, Kermân, Kurdistan, Ârrân, Khozistân : tous les territoires du dernier sultan qarâ qoyunlu jusqu'aux frontières du Khorâsân sont peu à peu passés aux mains des Âq Qoyunlu (872-873 h./1468-1469)[91]. Leur capitale est déplacée de Diyarbakır à Tabriz.

Mais les ambitions d'Uzun Ḥasan vont plus loin : il tente également de mettre sous sa coupe les Timourides du Khorâsân. Il place sur le trône d'Herât le prince Yâdgâr Moḥammad, mais celui-ci ne parvient pas à maintenir Herât face aux notables locaux qui supportent un autre prince timouride : Ḥosayn Bayqara (r. 875-912 h./1470-1506). Une intervention ottomane dans le Qaramân (fin 875 h./début 1471) alarme tellement Uzun Ḥasan qu'il retire ses troupes du Khorâsân pour les frontières ouest. Les relations entre Tabriz et Herât prennent par conséquent une tournure plus amicale[92].

Durant les années 1469-1473 (873-878 h.), Uzun Ḥasan se consacre en grande partie à l'organisation de cet immense territoire, dont le recentrage vers l'est a marqué une influence

[88] QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 71 ; SÜMER 1978, IV, p. 611. Pour le rôle de Khâtun Jân Beygom, la femme de Jahânshâh, dans les tentatives de sauvegarde du pouvoir qarâ qoyunlu après la mort de son époux, voir notamment : ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 434.
[89] SÜMER 1978, IV, p. 611 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165.
[90] WOODS 1976, p. 112, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165.
[91] WOODS 1976, p. 110, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165.
[92] QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165.

iranienne tant dans les méthodes de gouvernement que dans la culture âq qoyunlu[93]. Cependant, le front occidental du territoire suscite encore des affrontements militaires. Le Qarâmân, notamment, est l'objet des convoitises des Mamlouks, Ottomans et Âq Qoyunlu. La principauté bloque en effet l'accès à la Méditerranée et à Chypre, où se trouvent les Vénitiens, alliés des Âq Qoyunlu contre les Ottomans depuis 868-869 h./1464. Après ses victoires sur Jahânshâh et Abu Sa'id, Uzun Ḥasan s'est engagé à une intervention militaire terrestre si la Sérénissime était attaquée par les voies maritimes. Fort du supplément d'armes que Venise doit lui envoyer, Uzun Ḥasan envahit les terres ottomanes à la fin de l'été 877 h./1472. Mais les renforts d'armement n'arrivent pas. Lorsqu'ils leur parviennent en 877-878 h./1473, les Âq Qoyunlu ont déjà été repoussés par les Ottomans[94]. En *rabi'* 878 h./août 1473, la défaite des Âq Qoyunlu à la bataille de Baṣkent marque réellement la fin de leur expansion territoriale[95]. Elle sonne aussi le glas du règne d'Uzun Ḥasan.

C. Dernières années Âq Qoyunlu

1. La succession d'Uzun Ḥasan

La défaite de Baṣkent a affaibli le prestige et la légitimité d'Uzun Ḥasan, dont l'état de santé s'est par ailleurs détérioré[96]. Les dernières années de son règne sont surtout occupées à tenter de régler des conflits internes, au premier rang desquels se place la rébellion de son fils Oghurlu Moḥammad.

Le conflit porte sur la question de la succession du sultan âq qoyunlu, pourtant réglée par Uzun Ḥasan lui-même, qui a désigné son fils Khalil. Mais très vite, deux partis se forment autour de deux de ses fils : les partisans de Khalil – les plus puissants à la cour –, et ceux d' Oghurlu Moḥammad[97]. La rébellion commence à l'été 1474 (début 879 h.), quand Oghurlu Moḥammad prend la ville de Shirâz, gouvernée par Khalil. Uzun Ḥasan marche sur le Fârs pour rétablir Khalil en ses droits. Oghurlu Moḥammad doit fuir – chez les Mamlouks d'abord, puis dans l'Empire ottoman –, et son demi-frère et partisan Maqṣud est emprisonné. Le conflit

[93] WOODS 1976, p. 99, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166.
[94] QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165.
[95] WOODS 1976, p. 99-100 et p. 131-137, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 165-166.
[96] WOODS 1976, p. 134.
[97] Le plus puissant parti à la cour, soutenant Khalil, est conduit par Saljuqshâh Beygom, femme d'Uzun Ḥasan et mère de Khalil. Les partisans d'Oghurlu Moḥammad sont principalement manœuvrés par Dovlatshâh Bolduqâni (sa propre mère), Théodora Komnene (mère de Maqsud), Maqsud et Oveys (demi-frère et oncle d'Oghurlu Moḥammad). WOODS 1976, p. 135 ; QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166.

se poursuit néanmoins jusqu'à l'hiver 881 h./1476-1477 : une faction supportant Khalil assassine alors Oghurlu Moḥammad, et envoie sa tête à Uzun Ḥasan[98].

Le 5 janvier 1478 (*shavvâl* 882 h.), le sultan âq qoyunlu décède dans ses quartiers d'hiver à Tabriz des suites d'une longue maladie. La voie de sa succession semblait alors libérée [99]. Mais dès juillet 1478 (*rabi'* II 883 h.), Khalil est assassiné par les partisans d'un autre fils d'Uzun Ḥasan : Ya'qub. Ce dernier n'a que quatorze ans. Il est porté par de nombreuses tribus d'Anatolie, souffrant de leur perte d'influence depuis le recentrage du pouvoir âq qoyunlu vers l'Iran[100].

2. Ya'qub b. Uzun Ḥasan (883-896 h./1478-1490)

Le règne de Ya'qub met fin aux querelles de succession. En effet, le nouveau sultan et ses conseillers ont l'intelligence politique de laisser les anciens partisans de Khalil à leur poste. De fait, le changement de pouvoir se fait sans qu'aucune révolte – ou presque – n'ait lieu[101].

En politique extérieure, les Ottomans parviennent à annexer un petit territoire au nord de Bayburt (printemps 884 h./1479). Le cas reste toutefois isolé, et ne réveille pas les violentes offensives des années d'Uzun Ḥasan. Par ailleurs, une attaque militaire mamlouke est repoussée en 885 h./1480, à Rohâ[102].

Sur le plan intérieur, Ya'qub tente de mettre en place une monarchie centralisée. Les réformes de certaines taxations lui mettent notamment à dos un grand nombre de dignitaires religieux, chez qui elles causent une perte non négligeable. C'est d'ailleurs plus généralement sur le plan religieux que le règne de Ya'qub va apporter les premiers éléments annonçant la chute future de la dynastie[103]. Comme Uzun Ḥasan en son temps, Ya'qub néglige le poids du sentiment religieux au sein de la population. Or, celle-ci est pour une large part conduite par le *leader* safavide chiite Shaykh Ḥaydar. Dans les premiers temps, Ya'qub soutient Shaykh Ḥaydar et ses partisans ; il les envoie à plusieurs reprises en guerre sainte contre les Circassiens. Mais lorsque Ḥaydar attaque le Shervanshâh, vassal des Âq Qoyunlu, pour se venger de la mort de son père, Ya'qub lance ses armées contre le Safavide (893 h./1488).

[98] WOODS 1976, p. 135-137, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166
[99] WOODS 1976, p. 137.
[100] QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166. Voir aussi EṢFAHÂNI, éd. 1992.
[101] Cf. QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166, qui rappelle que les révoltes de Kermân (884 h./1479) et de Hamadân (886 h./1481) ne présentaient pas de réel danger. Au sujet du sultan Ya'qub, voir aussi EṢFAHÂNI, éd. 1992.
[102] QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166.
[103] *Ibid.*, p. 167.

Shaykh Ḥaydar est tué, et ses trois fils capturés[104]. Ces évènements, additionnés aux mécontentements des dignitaires religieux faisant suite aux réformes, renforcent le sentiment pro-safavide au sein de la population – notamment chez les turkmènes.

Ya‘qub décède mystérieusement le 11 *ṣafar* 896 h./24 décembre 1490 : empoisonnement ou épidémie ? Il est impossible de répondre. Quelques semaines plus tard, des émirs rebelles assassinent Qâẓi Ṣâ‘en ‘Isâ Sâvaji, le conseiller qui avait permis à Ya‘qub de mettre en place ses réformes tant contestées[105].

3. Une succession de règnes éphémères : vers la chute des Âq Qoyunlu

La mort de Ya‘qub marque la reprise des conflits internes pour le trône âq qoyunlu. Les souverains se succèdent en des règnes fugitifs. Les princes, souvent mineurs, sont les jouets des ambitions des chefs des plus importantes tribus. C’est ainsi que Bâysonqor, le jeune fils de Ya‘qub, est mis sur le trône à l’âge de 8 ans, sous la tutelle de Ṣufi Khalil Beg Mawṣellu (896 h./1491). Dès *rajab* 897/mai 1492, il est éjecté de Tabriz par son cousin Rostâm b. Maqsud b. Uzun Ḥasan. Après plusieurs tentatives infructueuses pour remonter sur le trône, Bâysonqor est assassiné en 898 h./1493[106].

Le court règne de Rostâm marque le retour des Safavides. En effet, soucieux de concilier l’établissement religieux et les ordres soufis populaires, Rostâm accepte rapidement le retour des fils de Shaykh Ḥaydar à Ardabil (897 h./1492). Mais deux ans plus tard, ils sont de nouveau arrêtés suite à leurs agissements. Seul le plus jeune frère, Esmâ‘il, parvient à s’enfuir[107]. En 902 h./1497, Rostâm est détrôné par son cousin Aḫmad Gövde b. Oghurlu Moḥammad.

Revenu de son exil chez les Ottomans, Aḫmad Gövde tente immédiatement d’imposer une nouvelle fois des mesures de centralisation. Toujours aussi impopulaires, elles provoquent une révolte chez les émirs. En *rabi‘* II 903 h./décembre 1497, Aḫmad Gövde est défait et tué près d’Eṣfahân[108]. Après sa mort, l’empire âq qoyunlu se démantèle. Aucune faction tribale ne parvient à assurer sa reconnaissance au-delà de provinces : de fait, trois sultans simultanés divisent la dynastie : Alvand b. Uzun Ḥasan à l’Ouest ; Qâsem b. Jahângir dans le Diyarbakır ; Moḥammadi, le frère d’Alvand, dans le Fârs et le ‘Eraq-e ‘Ajam. Suite à

[104] WOODS 1976, p. 155, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 166-167.
[105] WOODS 1976, p. 158, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 167. EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 94.
[106] WOODS 1976, p. 160, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 167.
[107] QUIRING-ZOCHE 1987, p. 167.
[108] *Idem*.

la mort violente de ce dernier en 905 h./1500, c'est Morâd b. Ya'qub qui lui succède[109].

La défaite âq qoyunlu de 907 h./1501 contre les troupes d'Esmâ'il marque l'avènement de la nouvelle dynastie chiite des Safavides. Shâh Esmâ'il conquiert le 'Eraq-e 'Ajam, le Fârs, le Kermân (été 908 h./1503), le Diyarbakır (913-914 h./1507-1508), et la Mésopotamie (automne 914 h./1508)[110].

Le dernier sultan âq qoyunlu, Morâd, espérait regagner le trône avec l'aide des troupes ottomanes : il est arrêté et tué sur sa dernière place-forte, Rohâ, par les Safavides. Quelques familles âq qoyunlu ont peut-être vécu quelques temps à Yazd et Bayburt, mais très vite, les tribus âq qoyunlu ayant survécu sont intégrées dans les *qezelbâsh* safavides[111].

ଔ

BILAN

Cette brève histoire des dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu permet d'envisager ce que fut le mécénat artistique durant cette période. Définir un « art 'turkmène' » officiel dans le monde iranien avant la période qui constitue l'apogée des pouvoirs qarâ qoyunlu et âq qoyunlu semble vain. L'instabilité des confédérations et de leurs territoires rend difficile toute identification de panneaux décoratifs avant les années 1450. L'Iran est par ailleurs largement dominé par la puissance timouride jusqu'aux grandes conquêtes de Jahânshâh (1452-1456). C'est donc bien l'Histoire qui justifie naturellement les délimitations chronologiques de cette étude, et explique pourquoi aucun ensemble décoratif en céramique n'a pu être identifié avant les années 1450 environ.

La définition des territoires qarâ qoyunlu et âq qoyunlu traduit également la nature des contacts avec les différents pouvoirs. À bien des égards, le contexte historique reflète donc les apports artistiques dont témoignent les grands programmes décoratifs turkmènes. Ils traduisent ainsi un héritage culturel commun, ainsi que d'inévitables échanges entre les cours turkmènes et timourides. L'éphémère conquête du Khorâsân par Jahânshâh a, par exemple,

[109] WOODS 1976, p. 173-178, QUIRING-ZOCHE 1987, p. 167.
[110] QUIRING-ZOCHE 1987, p. 167.
[111] *Idem*.

probablement permis des contacts artistiques féconds, car l'apport de l'art timouride du Khorâsân est visible dans les réalisations turkmènes postérieures à cette conquête.

Les rapports entretenus avec les voisins mamlouks et ottomans ne doivent pas être négligés. Cette introduction historique permet également d'entrevoir leurs liens – plus oscillants – avec les pouvoirs turkmènes. Si ces contacts sont souvent diplomatiques ou militaires, ils peuvent néanmoins témoigner d'échanges non moins réels. Les cours mamlouke et ottomane accueillent à plusieurs reprises des princes turkmènes exilés. Elles savent également attirer simplement les savants et lettrés de leur temps ; le seul nom du sultan ottoman Mehmet II (848-886 h./1444-1481) doit refléter cette ouverture culturelle[112]. La prise en compte de ces contacts avec les Empires frontaliers sera significative pour la question du rayonnement de l'art turkmène au-delà de ses frontières[113].

ଔ☙ଔ

[112] Mehmet II témoigne en effet d'une réelle ouverture artistique et reçoit à sa cour de nombreuses personnalités : il invite par exemple des protagonistes actifs de la Renaissance italienne, tel que Gentile Bellini (*Bellini and the East* 2005, *Venise et l'Orient* 2006), reçoit un prince âq qoyunlu en fuite qui le conseillera en architecture (NECIPOĞLU 1991, p. 15), ou encore des équipes de décorateurs venus du monde iranien.

[113] La question est traitée en troisième partie, chapitre 3 (III).

2 CHAPITRE 2
LE CENTRE DU POUVOIR : L'AZERBAÏDJAN [1]

Depuis le retour de Qarâ Yusof et sa victoire sur le Jalâ'iride Aḫmad (813 h./1410), l'Azerbaïdjan était au cœur des enjeux qarâ qoyunlu. Selon Vladimir Minorsky, leur nom de Bahâdor dériverait probablement du village de Bahâr, au nord de Hamaḍân : le site constituerait le noyau familial des Moutons noirs[2]. Centre du pouvoir qarâ qoyunlu puis âq qoyunlu, l'Azerbaïdjan ne conserve pourtant quasiment aucun décor architectural en céramique datant de leurs règnes. C'est cependant l'un de ses plus beaux vestiges qui subsiste à Tabriz : la Masjed-e Kabud et ses remarquables céramiques architecturales ne manquent pas d'interroger sur l'importance de la capitale turkmène dans la production de ce type de décors. En revanche, si les contours des autres édifices turkmènes de Tabriz peuvent être dessinés à la lecture des sources, les mentions de décors – quand elles existent – restent très ambivalentes. Et en dehors de la capitale, les vestiges d'édifices turkmènes demeurent infimes.

C'est en grande partie grâce aux textes qu'une image de la capitale turkmène peut être esquissée : sources contemporaines d'abord, avec les récits de Faẕl Allâh b. Ruzbehân Khonji Eṣfahâni, Abu Bakr Ṭehrâni et de Josafa Barbaro[3] ; ou légèrement postérieures, avec essentiellement Budâq Monshi Qazvini, Karbalâ'i Tabrizi – qui reprend en partie Khonji Eṣfahâni – et Francesco Romano[4]. Certes, certains récits mentionnent de nombreux monuments : Qâḍi Aḫmad (*c*. 1606) cite par exemple celui du « Maître et de l'Élève », de Mir Maftulband, la madrasa Shubânid Damashq, une mosquée près de la Solaymâniye, le Chahâr menâr,[5]… Mais de tous ces édifices, lesquels remontent réellement aux périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ? Étant dans l'incapacité de s'assurer de leurs datations, ils ne seront pas analysés ici. Les récits de voyageurs européens offrent une vision beaucoup plus tardive de

[1] Il s'agit bien entendu de la région iranienne appelée Azerbaïdjan, et non de l'actuel pays.
[2] Minorsky pense en effet que les Qarâ Qoyunlu avaient un lien particulier avec Hamaḍân et Bahâr : c'est là que Ḥasan 'Ali b. Jahânshâh fit sa dernière étape, et que les derniers représentants qarâ qoyunlu s'établirent après l'avènement des Âq Qoyunlu. C'est encore de Bahâr que proviendraient les Ivâ, dont descendent les Qarâ Qoyunlu : au XIII[e] siècle, Bahâr était en effet la capitale de Solaymân Shâh ebn Parcham Ivâ'i. MINORSKY 1953, p. 392, qui cite également : *Târikh-e Qoṭb Shâhi*, Paris, suppl. persan 174, fol. 16 b ; Cambridge, Christ's Dd. 4 10, fol. 22 a.
[3] Cf. EṢFAHÂNI, éd. 1992 ; ṬEHRÂNI, éd. 1964 ; BARBARO, éd. 1873.
[4] QAZVINI, éd. 1345 sh. ; KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh.. Cf. aussi pour Tabriz : [ROMANO], éd. 1873.
[5] QÂḌI AḪMAD, éd. 1959, p. 33.

Tabriz et de sa région[6].

Si la ville il-khânide a été quelque peu étudiée au XX^e siècle[7], la période turkmène reste délaissée. Les travaux de ʻA. Karâng méritent toutefois d'être signalés puisqu'ils constituent à ce jour la principale synthèse sur la question[8]. D'autres travaux permettent d'affiner nos connaissances sur la capitale turkmène et sa région, mais ils ne constituent pas une étude globale régionale. Ils seront bien sûr signalés au fur et à mesure du présent chapitre. À l'échelle de l'Azerbaïdjan, la disparition des vestiges ne peut être compensée par les sources textuelles, muettes sur le décor architectural.

I. TABRIZ, CAPITALE

De nos jours, la Masjed-e Kabud constitue l'unique témoignage des grands ensembles architecturaux construits à Tabriz sous les Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu. Si la majeure partie de ces réalisations a disparu, les sources textuelles contemporaines déjà mentionnées nous permettent de reconstituer dans ses grandes lignes l'organisation de la capitale sous les dynasties turkmènes au XV^e siècle.

Il faut cependant attendre les années 1465 (870 h.) pour rencontrer les premières réalisations turkmènes connues. L'instabilité du pouvoir qarâ qoyunlu sur la ville jusqu'à la domination de Jahânshâh (*c*. 841 h./1438) pourrait expliquer cette absence de constructions. L'historien Khvândamir raconte par exemple que lorsque le Timouride Shâh Rokh arrive à Tabriz en 1429, lors de sa seconde campagne d'Azerbaïdjan contre Eskandar, il installe ses campements dans le complexe il-khânide de Shanb-e Ghâzân[9] : c'est donc ce lieu qui semble encore constituer le centre du pouvoir à Tabriz. Combien de temps le resta-t-il ? Il faut en tout cas attendre la fin du règne de Jahânshâh pour trouver mention d'un nouveau centre à Tabriz : le complexe Moẓaffariye.

[6] Cf., par exemple, les récits de TAVERNIER 1676, CHARDIN 1711, II, p. 322, ou ceux, plus tardifs, de TEXIER 1842-1852, COSTE, FLANDRIN 1851, DIEULAFOY 1887.
[7] Cf. WILBER, MINOVI 1938 ; WILBER 1955 ; BLAIR 1984.
[8] Cf. DIBÂJ, KARÂNG 1342 sh. (1963), et surtout KÂRANG, MINORSKY 1337 sh. (1958).
[9] KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 342.

A. LE COMPLEXE MOẒAFFARIYE (*c.* 870 h./1465)

1. Organisation du complexe

Si le complexe Moẓaffariye tient son nom du sultan Abu al-Moẓaffar Jahânshâh (r. 841-872 h./1438-1467), l'historiographie du complexe a souvent conduit à en oublier sa véritable fondatrice[10] : Khâtun Jân Beygom, femme du souverain qarâ qoyunlu. Au XVI[e] siècle, Ḥâfeẓ Ḥosayn Karbalâ'i Tabrizi raconte que c'est dans son sommeil qu'elle aurait eu la vision de cette réalisation et y aurait reconnu son futur constructeur[11].

Le complexe devait abriter le mausolée du souverain qarâ qoyunlu. Le contemporain Abu Bakr Ṭehrâni ou, au siècle suivant, Budâq Monshi Qazvini, racontent en effet que Jahânshâh (décédé en 872 h./1467) y a été inhumé[12]. Ṭehrâni mentionne également la présence de Khâtun Jân Beygom, ainsi que de leurs fils Moḥammadi et 'Abd al-Qâsem[13]. Malgré cela, l'étude des *vaqf* de la Masjed-e Kabud a conduit C. Werner à conclure que le mausolée était seulement destiné à Khâtun Jân Beygom, à ses enfants et à leurs conjoints[14].

La Moẓaffariye forme le nouveau cœur de la ville de Tabriz. Le seul édifice subsistant du complexe est une mosquée-mausolée – la Masjed-e Kabud – renfermant une crypte funéraire[15]. Cette mosquée porte en façade la date du 4 *rabi'* I 870 h. (25 octobre 1465) : elle

---

[10] Une erreur d'identification du fondateur a en effet été régulièrement faite et reprise dans diverses publications. Pourtant, Abu Bakr Ṭehrâni révélait déjà entre 1469 et 1478 le nom de la véritable fondatrice du complexe ; de même que Ḥâfeẓ Ḥosayn Karbalâ'i Tabrizi quelques temps plus tard (cf. ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 523 ; TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 43). Mais aux XVII[e] et XIX[e] siècles, les voyageurs européens se fient à l'inscription du *pishṭâq* de la Masjed-e Kabud pour l'attribuer à Jahânshâh. Au XX[e] siècle, les chercheurs ont longtemps été en désaccord sur l'identité du commanditaire : souvent attribuée au souverain Qarâ Qoyunlu, la Masjed-e Kabud a aussi été désignée comme l'œuvre de la fille de Jahânshâh, Ṣâlehe Khâtun (POPE 1981 [1939], vol. III, p. 1130 ; hypothèse reprise dans GOLOMBEK, WILBER 1988, vol. 1 p. 408). A. Kârang, le premier, rappelle le rôle de Khâtun Jân Beygom dans l'élaboration de la mosquée, ainsi que dans d'autres parties du complexe (la *khâneqâh* notamment). Il précise que les travaux sont achevés par Ṣâlehe Khâtun, sous le règne de Ya'qub (KÂRANG 1351 sh., p. 282 et 284-285 ; hypothèse reprise dans O'KANE 1995, I p. 125). En 2003, le travail de Christopher Werner met fin à ces discussions en démontrant, à partir des actes de fondation de l'édifice inscrits dans le *Sarih al-Milk* rédigé par Mashkur (achevé en 1493), le rôle central de Khâtun Jân Beygom dans l'élaboration et l'administration du complexe architectural de la Mosquée bleue. C. Werner n'ayant pas eu l'autorisation de consulter le manuscrit original, il s'est appuyé sur une copie incomplète du *Sarih al-Milk*, conservée à la Bibliothèque Naqafi Mar'ashi à Qom (WERNER 2003).

[11] TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 43.

[12] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 471 et p. 523 ; QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 71 ; voir aussi Haqiqi, cité par TARBIYAT 1377 sh., p. 195.

[13] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 523.

[14] WERNER 2003, p. 100.

[15] Crypte couverte d'une voûte en berceau, mesurant 6, 60 mètres de long sur 2, 70 de large. Trois caveaux vides y sont encore visibles.

permet de proposer une datation relative pour l'ensemble du complexe. La Moẓaffariye était également constituée d'une *khâneqhâh*, d'une suite d'autres bâtiments utilitaires, ainsi que d'un *qanat* qui devait desservir l'ensemble de la fondation et être mis à la disposition des habitants du quartier[16]. La présence d'une madrasa a parfois été évoquée, sans qu'aucun élément probant n'ait pu être avancé[17]. Au XVIe siècle, Ḥâfeẓ Ḥosayn Karbalâ'i Tabrizi mentionne par ailleurs un parc appelé Bâgh-e Beygom, ou Beygomâbâd, mais qui a alors déjà disparu[18]. Il le situe dans l'enceinte de la Moẓaffariye, tandis que C. Werner, d'après son étude des *vaqf*, le place à proximité immédiate du complexe[19]. Enfin, aux côtés de ces différentes structures, Khâtun Jân Beygom fait construire un *bâzâr* comprenant cinquante-cinq magasins ; on sait que ses filles y possédaient des propriétés[20]. Les *vaqf* révèlent que Khâtun Jân Beygom dédie les deux tiers des revenus de la fondation au fonctionnement de l'ensemble, tandis que le tiers restant était destiné à ses deux filles, Ṣâlehe Khâtun et Ḥabibe Solṭân, ainsi qu'à l'ensemble de leur descendance féminine, qu'elle soit issue d'une lignée masculine ou féminine[21].

La nature du revêtement de cet ensemble architectural – décoratif ou non – n'est jamais mentionnée dans les sources textuelles. Seule la Masjed-e Kabud présente un programme décoratif connu, conséquent, en céramiques architecturales.

---

[16] La *khâneqâh* est citée dans ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 471 et p. 523, ainsi que dans WERNER 2003, p. 104, qui mentionne également les bâtiments à caractère utilitaires et le *qanat*. Notons que A. U. Pope parlait également d'un complexe multifonctionnel qui aurait été constitué d'un palais, d'une mosquée et d'un hôpital autour d'une immense cour, d'une citerne, d'une bibliothèque, d'un tombeau et d'une *khâneqâh* pour soufis, mais il ne citait malheureusement pas ses sources (POPE 1981 [1939], III, p. 1131, repris par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 407). En 1676, le voyageur Jean-Baptiste Tavernier décrit également des bains, certains ruinés, d'autres encore entretenus, ainsi qu'une grande façade détruite (TAVERNIER 1676, I, p. 58). Au XIXe siècle, un cimetière sunnite aurait entouré la mosquée et son complexe (voir DIEULAFOY 1886, p. 57). Dans les deux cas, il reste impossible de s'assurer de l'existence de ces édifices au XVe siècle.

[17] C'est la présence de *'olama* dès 1467 dans la Masjed-e Kabud qui a conduit à proposer l'existence d'une madrasa (voir DIBAJ 1344 sh. ; L. Golombek et D. Wilber envisagent également cette possibilité dans GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 408). Il nous semble toutefois que la seule présence de *'olama* ne peut entièrement suffire à démontrer cette fonction.

[18] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 636 : il précise que des maisons se trouvent probablement à l'emplacement de ce parc. Par ailleurs, c'est Karbalâ'i Tabrizi qui parle du Bâgh-e Beygom, tandis que Werner l'appelle Beygomâbâd (cf. *Id.*, et WERNER 2003, p. 104).

[19] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 636 ; WERNER 2003, p. 104.

[20] WERNER 2003, p. 104 ; voir aussi ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 523.

[21] WERNER 2003, p. 102. L'auteur souligne l'importance du patronage et de l'indépendance de Khâtun Jân Beygom et insère ce personnage au sein d'une lignée de femmes actives en politique dans le monde iranien médiéval (cf. p. 103-107).

2. La Masjed-e Kabud (870 h./1465, A16)

Si le nom du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh accueille le visiteur de la Masjed-e Kabud dès le *pishṭâq* d'entrée, il ne doit pas faire oublier, nous venons de le voir, la véritable fondatrice et administratrice des lieux : sa femme Khâtun Jân Beygom. C'est cette même inscription qui annonce la date de fondation de l'édifice[22] (25 octobre 1465). Pourtant, la mosquée n'est pas complètement achevée au décès de Jahânshâh (1467) et de Khâtun Jân Beygom (1469). L'une de leurs filles, Ṣâlehe Khâtun, se charge de poursuivre les travaux sous le règne de l'Âq Qoyunlu Ya'qub. Malgré ses efforts, certaines parties semblent être resté inachevées[23].

L'édifice présente un plan inhabituel, rappelant les plans dits « en T inversé » de l'architecture ottomane[24]. La façade principale de la mosquée est encadrée par deux minarets. L'édifice se compose d'une salle centrale à coupole, sur laquelle ouvrent des tribunes. Cet espace communique sur trois côtés avec une salle de prière rappelant un déambulatoire ; au Sud, il ouvre sur le mausolée. C'est sous ce mausolée qu'est aménagée une crypte funéraire.

Le programme décoratif de la Masjed-e Kabud constitue l'un des plus importants témoignages de l'art de la céramique architecturale sous les dynasties turkmènes de Tabriz. L'édifice, qui a beaucoup souffert des ravages du temps, était intégralement recouvert de panneaux décoratifs, en mosaïque de carreaux découpés pour la plupart. Le répertoire ornemental, étendu et varié, associe des formes décoratives originales s'inscrivant pleinement parmi les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Le programme épigraphique est conséquent. Mais ce qui étonne à l'étude de la Masjed-e Kabud, c'est la variété technique des céramiques architecturales employées. La palette chromatique mérite d'être soulignée, celle-ci étant étendue au rouge sur certaines zones (**pl.41C**). Par ailleurs, les panneaux de mosaïque de carreaux découpés présentent, dans certains cas, des polygones en relief (**pl.38**)[25] : si la technique n'est alors pas nouvelle, elle reste assez isolée pour en reconnaître l'originalité. Aux côtés des panneaux en mosaïque – majoritaires dans le décor de la Masjed-e Kabud –, il

[22] C. Werner fait toutefois remarquer qu'il pourrait bien s'agir de la date d'achèvement de la Masjed-e Kabud (WERNER 2003, p. 95).
[23] Le degré d'achèvement des travaux reste toutefois difficile à déterminer. Ṣâlehe Khâtun aurait fait construire la coupole du mausolée. Elle aurait également consolidé ou restauré les parties inachevées. Cf. KÂRÂNG 1351 sh., p. 285, qui ajoute que vers 1467 (c'est-à-dire aux environs de la mort de Jahânshâh) le mausolée fait encore l'objet de travaux, entrepris à la demande de Khâtun Jân Beygom (d'après Mirzâ Moḥammad 'Ali). Voir également WERNER 2003, p. 95, qui précise que Ṣâlehe Khâtun achève les travaux de la coupole du mausolée et du bâtiment sous le règne de Ya'qub (d'après Qâzi Ḥosayn Maybodi). Une analyse plus précise du mausolée démontre qu'il n'a pas été achevé : Voir AUBE 2008, p. 247-248.
[24] Le plan général de la mosquée forme en effet un quadrilatère, et le mausolée marque une saillie vers le Sud. Pour plus d'informations sur l'architecture de la Masjed-e Kabud, voir AUBE 2008, p. 245.
[25] Publié dans AUBE 2008, p. 254-255 et fig. 3.

faut souligner l'importance prise dans le mausolée par les céramiques hexagonales monochromes bleu cobalt, peintes à l'or à petit feu (**pl.52C-D**). Ici encore, si la technique n'est pas nouvelle, sa profusion et sa finesse d'exécution restent exceptionnelles[26]. On observe, d'autre part, quelques céramiques architecturales rares à cette période. En effet, la base de plusieurs colonnettes du *pishṭâq* est partiellement ornée de céramiques à décor lustré (**pl.37**)[27]. Leur qualité technique les rattache aux rares exemples de céramique à décor lustré de la seconde moitié du XV^e^ siècle[28], attribués aux ateliers de Kâshân (A11, B4, B5). Leurs références stylistiques rappellent pourtant des modèles mongols. Ces céramiques pourraient appartenir aux restaurations entreprises par Ṣâlehe Khâtun après le décès de ses parents.

Enfin, une intéressante série de céramiques dites en « bleu-et-blanc » peut-être associée à l'édifice[29], parmi lesquelles des carreaux carrés peints en cobalt et noir sur un engobe blanc (**pl.34C**). D'autres types de « bleu-et-blancs » sont connus, mais aucune pièce n'est malheureusement en place : les photographies de S. J. Torâbi Ṭabâṭabâ'i démontrent que certaines d'entre elles ornaient encore le minaret ouest dans les années 1960 (**pl.84C**)[30]. Il s'agit de céramiques moulées, dessinant des tiges ou des palmettes en relief sur le mur, blanches, en réserve sur un fond bleu cobalt et entourées de noir (B7/1). Aucun équivalent n'est connu : ce type de pièce reste à ce jour unique. Il participe à démontrer, aux côtés de la qualité du répertoire ornemental et des techniques de céramique, l'importance de la Masjed-e Kabud dans l'histoire de la céramique architecturale turkmène.

3. Une production de « bleu-et-blancs »

Une remarquable série de « bleu-et-blancs » peut être reconstituée. Elle forme un ensemble de production cohérent autour de la Moẓaffariye. La reconstitution de cette production commence avec les pièces carrées et les végétaux en fort relief, observées sur la Masjed-e Kabud (**pl.83-84**). Ces pièces seules marquent déjà un véritable jalon dans l'histoire des « bleu-et-blancs » en Iran. Mais d'autres carreaux peuvent être rattachés à cette série.

Ainsi, les travaux de restauration entrepris sur la Masjed-e Kabud dans les années 1960 ont permis de mettre à jour d'autres « bleu-et-blancs ». S. J. Torâbi Ṭabâṭabâ'i a en effet observé plusieurs carreaux peints en bleu et noir sur un fond engobé blanc, figurant un fleuron

[26] Cf. AUBE 2008, p. 268-269 et fig. 10.
[27] *Ibid*., p. 266-268 et fig. 9.
[28] GRUBE 1974, WATSON 1975, p. 67 et WATSON 1985, SOUSTIEL 1985, p. 212. On remarquera un certain déclin technique.
[29] Voir AUBE 2008, p. 259-266.
[30] TORÂBI ṬABÂṬABÂ'I 1379 sh., pl. 14.

central (B7/2, **pl.85**)[31]. Les pièces sont de forme carrée, triangulaire, ou de losanges. On ne sait de quelle partie de la mosquée – ou du complexe ? – proviennent ces quatre carreaux. Ils sont néanmoins techniquement et stylistiquement très proches des « bleu-et-blancs » de forme carrée connus pour la Masjed-e Kabud.

S. J. Torâbi Ṭabâṭabâ'i publie par ailleurs un autre type de carreau retrouvé sur le site (B7/3, **pl.86**, en haut à gauche). Il présente les mêmes particularités techniques que l'ensemble des « bleu-et-blancs » tabrizis[32]. De forme triangulaire, ce carreau est orné de motifs végétaux rappelant par certains aspects les productions du siècle précédent (contours festonnés et hachures des palmettes, formes des rosettes)[33]. Nos recherches ont permis de souligner combien ce revêtement était loin d'être isolé : un total de soixante-dix carreaux triangulaires a pu être identifié (B7/3, **pl.86-94**.)[34]. Tous sont strictement similaires et suggèrent une même provenance, Tabriz. L'intervention de différents artistes est décelable à travers la qualité du décor, plus ou moins soigné selon les carreaux. Des accidents de cuisson sont quelquefois visibles : traces de coulures de glaçure turquoise (**pl.93**) ou marque de fusion entre deux pièces durant la cuisson (**pl.92**, en bas à droite). Ces traces trahissent la proximité, durant la cuisson, de pièces à glaçure turquoise.

Ces carreaux triangulaires ont enfin permis de rapprocher plusieurs pièces étoilées, et deux carreaux hexagonaux[35] (C151 et 2, **pl.115**). L'ensemble constitue une production homogène par la technique et le décor, mais également diversifié grâce à des formes et un agencement décoratif variés. Le Los Angeles County Museum of Art, où est conservée une partie de ces dernières pièces, les attribue bien par ailleurs à Tabriz, vers 870 h./1465.

La question de la localisation de bon nombre de ces « bleu-et-blancs » reste néanmoins problématique. Si nous considérons qu'ils proviennent tous de la Masjed-e Kabud, le seul emplacement possible pour la majeure partie d'entre eux reste les murs extérieurs est et ouest attenants à la salle de prière (zone pour laquelle le décor architectural est inconnu). Mais si certaines pièces ont été retrouvées à proximité immédiate de la mosquée (B8/1-2), pouvons-nous pour autant considérer qu'elles sont toutes rattachées à l'édifice ? Ne peuvent-elles

[31] TORÂBI ṬABÂṬABÂ'I 1379 sh., pl. 204. Voir aussi la planche 85 du catalogue (reproduction du cliché de S. J. Torâbi Ṭabâṭabâ'i, inédit).
[32] *Ibid*., pl. 203.
[33] Rappelons cependant que les décors lustrés de la Masjed-e Kabud évoquaient déjà des productions plus anciennes.
[34] L'une de ces pièces est publiée dans AUBE 2008, fig. 6.
[35] Ces pièces présentent également quelques rehauts de turquoise, à l'instar des végétaux « bleu-et-blanc » en fort relief.

provenir d'autres structures du complexe ? Datent-elles des restaurations de l'époque âq qoyunlu ? Avancer une réponse semble, en l'état de nos connaissances, hasardeux. Le seul fait établi est que ces pièces forment un ensemble cohérent, en lien avec Tabriz sous les Qarâ Qoyunlu ou Âq Qoyunlu.

B. La place Ṣaḫebâbâd : le cœur de Tabriz

1. Organisation de la place Ṣâḫebâbâd

Ṣâḫebâbâd fut construite par les Qarâ Qoyunlu, probablement du temps de Jahânshâh[36]. La date de fondation de cette grande place, avec son palais, reste inconnue. Les dates de règne du souverain des Moutons noirs fournissent toutefois une fourchette chronologique : 841-872 h./1438-1467. Après le transfert du pouvoir, ce sont naturellement les Âq Qoyunlu qui occupent les lieux, y ajoutant peu à peu leurs propres constructions.

À l'époque qarâ qoyunlu, Ṣâḫebâbâd ne semble composée que du palais de Jahânshâh faisant face à la place, et de plusieurs autres édifices dont la fonction ne nous est pas connue[37] ; un jardin pourrait avoir complété l'ensemble. C'est dans un second temps que la place aurait été agrandie : commencé à l'instigation d'Uzun Ḥasan, le complexe Naṣriye, avec son mausolée, sa mosquée, sa madrasa et son hôpital, est achevé par Ya'qub (r. 883-896 h./1478-1490)[38]. C'est encore sous Ya'qub qu'est achevé le palais Hasht Behesht et construite la Jâme'-ye Maqṣud[39]. Les sultans âq qoyunlu seraient tous enterrés à Tabriz, dans la Naṣriye et la Maqṣudiye, ou en Anatolie (à Hasankayf et Mardin)[40].

D'après Abu Bakr Ṭehrâni, la place Ṣâḫebâbâd semble se trouver à proximité immédiate de la Moẓaffariye[41] : Moẓaffariye et maydân-e Ṣâḫebâbâd formeraient le cœur de la capitale qarâ qoyunlu. Pourtant, Hinz localise le quartier Ṣâḫebâbâd au nord de la ville actuelle, de part et d'autre de l'affluent du fleuve et non loin de la mosquée Ṣâḫeb al-'Amr[42].

---

[36] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 524.
[37] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 600.
[38] Cf. ci-après.
[39] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 600. Aucun détail descriptif n'est donné sur cette dernière mosquée, si ce n'est cette mention dans Bidlisi : « Soulthân Khalîl succèda à [Uzun Ḥasan] après son décès, et fit mourir son frère Maq'szoûd-big, fondateur de la mosquée cathédrale de Tèbrîz, qui lui doit son nom de *Maq'szoûdïeh* » (BIDLISI, éd. 1969, II/1, p. 492).
[40] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 527, qui ne mentionne que Tabriz et Hasankayf comme lieux de sépultures des princes et sultans turkmènes. C'est pourtant à Mardin que l'on trouve les mausolées de Jahângir ou de Ḥamza.
[41] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 523.
[42] HINZ 1937, p. 60-61. Hinz tente plus exactement de localiser l'ancienne Masjed-e jâme'.

Aucun bâtiment n'ayant été conservé, l'étude de la céramique architecturale est ici limitée : seules quelques sources textuelles fournissent des informations, aux contours inévitablement imprécis.

2. Le complexe Naṣriye (882-889 h./1477/8-1484)

Le Naṣriye est un complexe funéraire associé à la Masjed-e Jâme'. Le mausolée se dresse au milieu d'un jardin (*bâghche-ye Naṣriye*), sur la place Ṣâḥebâbâd[43]. Une madrasa et un hôpital auraient également complété le complexe[44]. Les corps d'Uzun Ḥasan[45] et de son fils Ya'qub[46] étaient inhumés dans le mausolée.

Le Naṣriye est commencé en 882 h./1477-1478, sous le règne d'Uzun Ḥasan. Darvish Qâsem est chargé de réaliser le mausolée[47]. À la mort d'Uzun Ḥasan, son fils Khalil lui succède brièvement, mais c'est finalement Ya'qub qui fait ériger l'édifice[48]. La construction dure sept ans[49]. Les meilleurs artisans et architectes œuvrent à son élaboration[50].

On ne sait rien du décor architectural du complexe, à l'exception d'un commentaire de Khonji Eṣfahâni révèlant que sultan Ya'qub est inhumé « dans un mausolée rouge et bleu » (*sorkh va kabud*)[51]. Ces trop brèves précisions chromatiques ne peuvent évidemment pas constituer une base de réflexion sur le décor.

Enfin, une structure manifestement plus ancienne se trouverait au nord du mausolée : il s'agirait d'un tombeau nommé Pir-e Rumi, destiné à un sultan et daté, selon l'inscription du portail en pierre, du mois de *rabi'* I[er] 874 ou 884 h. (septembre-octobre 1469 ou juin 1479). Une autre inscription de l'édifice date par ailleurs de l'année 769 h./1367-1368[52].

---

[43] On notera une ambiguïté dans la dénomination du complexe funéraire, parfois qualifié de mosquée (*jâme'- ye naṣriye*, KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 600), ou encore de jardin (*bâghche-ye naṣriye*, QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 80).

[44] Voir Qaḍi Aḥmad pour la madrasa, qui raconte que le maître Neẓâm al-din Shâh-Maḥmud Zarin qalam, y passa un certain temps (QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 33). Cf. également KARÂNG 1347 sh., p. 8. Ce grand hôpital aurait pu recevoir 1000 patients.

[45] QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 80. Voir aussi WOODS 1976, p. 150.

[46] Le sultan Ya'qub fut d'abord inhumé à Qarâ Âghâch, puis fut transporté après quelques temps dans le mausolée Naṣriye à Tabriz. EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 94.

[47] QAZVINI, éd. 1345 sh., n. 4 p. 80 ; KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 89-90.

[48] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 91.

[49] *Idem*. L'auteur mentionne dans le même passage le coût de cette construction, soit 2000 tomâns, plus 10000 supplémentaires, accompagnés de 1600 paires de vaches offertes pour le mausolée.

[50] *Idem*.

[51] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 94 et 442.

[52] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 527.

3. La Masjed-e Jâme‘ (*c.* 850-895 h./1453-1490, B8)

Alors située sur la place Ṣâḥebâbâd[53], la première fondation de la Masjed-e Jâme‘ remonte vraisemblablement à l'époque qarâ qoyunlu.

L'édifice est toutefois l'objet d'importants travaux sous les Âq Qoyunlu : selon Karâng, il aurait été (re)construit sous Uzun Ḥasan. Bâtie en pierre, la mosquée aurait été décorée de mosaïques de carreaux découpés (*kâshi-hâ-ye mo‘araq*)[54]. Sa localisation dans le périmètre du Naṣriye[55] suppose que la Masjed-e Jâme‘ a pu être restaurée ou reconstruite à l'occasion des travaux entrepris pour le mausolée d'Uzun Ḥasan[56]. Les festivités liées à l'inauguration du Naṣriye ont d'ailleurs une incidence sur l'aménagement intérieur de la mosquée, Ya‘qub faisant alors recouvrir son sol de tapis[57].

Sous le règne de ce même Ya‘qub, c'est pourtant un édifice en ruine que mentionne Eṣfahâni lorsque la reine-mère, Maleke Saljuqshâh Beygom, y fait faire des travaux[58]. Une coupole (*qubbe*) est érigée en avant du mur de la qibla, de l'eau est apportée pour les ablutions, et elle fait construire un portique (*ṭâqhâ*[59]). Par ailleurs, l'auteur mentionne pour une fois le décor architectural, gage de son importance : le portique nouvellement construit est décoré de carreaux (*kâshi*), et la coupole semble avoir été également recouverte de céramiques vertes ou bleues[60].

4. Le palais Hasht Behesht (*c.* 871-891 h./1466-1486)

Au début du XVI^e^ siècle, Francesco Romano est émerveillé par les nombreux palais des anciens souverains de Tabriz. Il livre ses impressions, témoignant d'édifices magnifiquement ornés à l'intérieur, et arborant des décors de différentes couleurs et d'or à l'extérieur[61]. Il

[53] HINZ 1937, p. 60. Voir aussi GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 409-410.
[54] KARÂNG 1347 sh., p. 7, d'après Nâder Mirzâ (?). Mais ce dernier, qui écrit plusieurs années après la période âq qoyunlu, raconte que toutes les mosaïques ont disparu.
[55] KARBALÂ‘I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 600. Voir aussi KARÂNG 1347 sh., p. 8.
[56] *Idem*. On relèvera d'ailleurs une relative confusion dans ce passage de Karbalâ'I Tabrizi entre la Jâme‘-ye Naṣriye et le mausolée lui-même.
[57] Il fait également sacrifier 500 moutons en l'honneur de Darvish Qâsem et fait don des plus beaux vêtements d'Uzun Ḥasan. KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 91.
[58] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 92 et 428.
[59] C'est parce que ces arcs semblent circonscrire un espace que nous l'interprétons comme étant un portique. Description dans EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 92 et 428.
[60] La coupole est d'abord comparée à la voie lactée, puis il est dit que sa couleur inspira le vert au paradis. EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 428.
[61] « The numerous palaces of former kings are wonderfully decorated within, and covered with gold on the outside, and of different colours; and each palace has his own mosque and bath, which are equally overlaid, and worked with minute and beautiful designs. », [ROMANO], éd. 1873, p. 167.

extrapole sans aucun doute, en assurant que chaque tabrizi possède une salle revêtue d'un décor bleu marine aux motifs variés, mais ses commentaires témoignent malgré tout d'une certaine richesse décorative dans les édifices de la ville[62]. Le plus beau de ces palais reste pour Romano le Hasht Behesht, situé au nord de Tabriz, dans le parc de Ṣâḥebâbâd[63].

Le palais de Jahânshâh (871 h./1466)

Notre connaissance du palais de Jahânshâh se réduit à de modestes informations. Abu Bakr Ṭehrâni évoque simplement une *Khâne-ye Ṣâḥebâbâd*, fondée par Jahânshâh et qui était le siège de son pouvoir[64]. La fondation de ce palais remonterait à l'année 1466[65].

Le palais des sultans âq qoyunlu (de c. 872 h./1467 à 891 h./1486)

En 1472, l'ambassadeur vénitien Josafa Barbaro est reçu par Uzun Ḥasan dans son palais[66]. Après la défaite des Qarâ Qoyunlu, Uzun Ḥasan et ses proches avaient pris possession du palais de Jahânshâh, et y avaient fait ajouter leurs propres constructions et décorations[67]. Khonji Eṣfahâni nous laisse ensuite entrevoir le palais à l'époque du sultan Khalil, dont la brièveté du règne (882-883 h./1478) rend peu probables des travaux de grande ampleur[68]. Pourtant, ce même Eṣfahâni, qui écrit pour le sultan Ya'qub, indique que le palais Hasht Behesht n'est commencé qu'en 888 h./1483-1484 et complété en 891 h./1486, c'est-à-dire sous le règne de Ya'qub[69]. S'agit-il de deux palais distincts, ou de travaux entrepris sous Ya'qub sur l'ancien palais ? Cette dernière hypothèse semble la plus vraisemblable car,

---

Francesco Romano a été identifié par Jean Aubin comme étant le fameux marchand vénitien « anonyme » qui voyagea entre 1511 et 1520 (AUBIN 1995).

[62] « Every citizen of Tauris has his room all overlaid in the inside, and decorated with ultramarine blue, in various patterns ; many mosques, also, are so worked as to cause admiration in all who behold them », [ROMANO], éd. 1873, p. 167.

[63] Romano situe le palais au nord d'une simple rivière le séparant de la ville (« The palace is built in the centre of a large and beautiful garden, close to the city, with only a stream dividing them to the north », [ROMANO], éd. 1873, p. 173). Barbaro localise également le palais au nord de la ville, et Eṣfahâni mentionne le « parc Ṣâḥebâbâd » (BARBARO, éd. 1873, p. 51 ; EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 46). Les travaux de Hinz recoupent toutes ces informations, puisqu'il localise Ṣâḥebâbâd au nord de la ville, au-dessus de l'affluent du fleuve (HINZ 1937, p. 60-61).

[64] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 437 et 523.

[65] WILBER 1962, p. 213, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 451.

[66] BARBARO, éd. 1873, p. 51.

[67] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 598-599.

[68] Eṣfahâni raconte comment Khalil se rendit place Ṣâḥebâbâd le jour de son accession au trône : il mentionne le belvédère (*manẓar*) du palais depuis lequel se tient le sultan, ainsi que son trône. EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 22.

[69] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 46 ; BIDLISI, éd. 1969, II/1, p. 499. Karbalâ'i Tabrizi hésite entre deux dates de construction : 888 h. selon Monajem Bâshi, ou 889 h. d'après Qaṣi Moḥeb Al-Din Moḥammad b. Abu Bakr Damashqi (949 h./1516) ; cf. KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 598-599.

malgré un vocabulaire et des métaphores opposés, la description des lieux converge chez Barbaro, Eṣfahâni et Romano[70]. Il est probable que le palais ait acquis le nom de Hasht Behesht à partir des grands travaux de Ya'qub[71].

La salle d'audience, recouverte de tapis, est entièrement décorée de mosaïques (*Musaico*). Barbaro ne les juge point aussi petites que celles observées dans son pays, mais néanmoins de bonne facture et très colorées[72]. Il précise ensuite ce qu'il entend par mosaïque : « *an excellent kinde of paincteng wth golde* »[73]. Peinture ou céramique ? Cette notion de « *Musaico* » n'est pas très claire chez Barbaro.

Le récit de Romano témoigne par ailleurs d'importantes peintures sur le plafond du grand hall, à sujet historique pour les plus importantes. Ce qui étonne sont les spécificités techniques mentionnées par Romano : ces sujets seraient représentés en or, argent, et bleu marine. Cette association de revêtements bleu marine et or revient fréquemment dans la description de Romano : on les retrouve, par exemple, sur le plafond ou les portes du harem du palais[74], mais aussi dans d'autres édifices de la ville[75]. Si dans la plupart des cas, il semble bien être question de peinture, cette association de bleu et d'or ne manque pourtant pas de nous évoquer le décor si spécifique du mausolée de la Masjed-e Kabud de Tabriz[76]. Khonji Eṣfahâni décrit quant à lui un haut palais octogonal qu'il compare à un « trône de couleur turquoise »[77]. Fait-il allusion à ces fameux décors bleu marine et or, ou bien à un revêtement de carreaux de céramique à glaçure turquoise ? Ses indications restent trop restreintes pour en tirer des conclusions fiables.

Barbaro décrit enfin des décors « émaillés et dorés » dans beaucoup d'appartements du

[70] BARBARO, éd. 1873, p. 51-52 ; EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 46 ; [ROMANO], éd. 1873, p. 167-175. La localisation du palais semble la même. De plus, toutes les descriptions dépeignent un pavillon à coupole se dressant au milieu d'un jardin, et insistent sur la remarquable qualité des peintures murales.
[71] En effet, Eṣfahâni et Romano parlent explicitement du palais « Hasht Behesht », alors que cette dénomination est absente de la description de Barbaro.
[72] « The lodge was all wrought of Musaico, not so small as we vse, but great and verie faire of divers colo^{rs} », BARBARO, éd. 1873, p. 52.
[73] *Ibid*., p. 51.
[74] « The ceiling of this harem is ornamented with gold and ultramarine. Drom this hall there are many chambers on every sides, with all the doors superbly decorated with gold and blue, and many signs and letters made of mother of pearl, on beautilful patterns », dans [ROMANO], éd. 1873, p. 175 et 176. Notons que C. Zeno a le privilège de voir le harem lors de sa visite à sa parente Despina, épouse d'Uzun Ḥasan : il ne fournit malheureusement aucun détail sur le décor architectural (ZENO, éd. 1873, p. 13).
[75] F. Romano décrit un château à proximité de la ville ([ROMANO], éd. 1873, p. 170) : « All these rooms are beautifully decorated with layers of cement of various colours. All the ceilings of the rooms are decorated and coloured with gilding and ultramarine blue. »
[76] Cf. A16 : mausolée/panneaux 1, **pl.52D**.
[77] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 46 et 428 et EṢFAHÂNI s.d., f. 105-106. Repris par KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 598-599.

palais : nous pouvons cependant regretter qu'il les ait jugé trop beaux pour exprimer par des mots ce qu'il voyait (« (…) and so beautiful that I can hardly fond words to express it »[78]).

Au XVI^e^ siècle, lorsque 'Oṯmân Paşa vint à Tabriz, il jugea le palais propice à constituer le cœur de sa forteresse : le palais se trouva donc dès lors enclavé dans une construction militaire[79].

II. RÉALISATIONS TURKMÈNES DANS LA RÉGION

À côté des grands ensembles énoncés pour la capitale qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, les réalisations éparses de la province contrastent singulièrement. Seules les villes d'Ardabil et d'Abhar ont conservé la trace d'ensembles décoratifs en céramique. Dans les deux cas cependant, ces décors restent mal connus et posent des difficultés de datation. Les autres édifices et décors d'époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu dans la région, peu nombreux, affichent une disparité marquante. Se pose bien entendu un problème de conservation des vestiges, difficulté qui ne peut être ici compensée par les sources textuelles, trop restreintes. Certes, Abu Bakr Ţehrâni, Khonji Eşfahâni, Khvândamir, Budâq Monshi Qazvini, ou Sharaf al-Din Bidlisi[80], ont tous cités des lieux existant sous les turkmènes d'Azerbaïdjan : mais il ne s'agit que de simples mentions. Dans les années 1950 à 1970, les travaux d'Esmâ'il Dibâj puis de 'Abdâl'ali Karâng[81] constituent une étape fondamentale dans l'étude des monuments de la région. Plus récemment, la somme de Lisa Golombek et Donald Wilber, tentant d'enregistrer tous les édifices de la région au XV^e^ siècle, n'a pas été égalée[82].

A. CÉRAMIQUES ARCHITECTURALES DANS L'AZERBAÏDJAN ÂQ QOYUNLU

1. Décors d'Ardabil

Le complexe de Shaykh Şafi

Ardabil, berceau des Safavides, possèdait déjà un complexe architectural autonome du

[78] [ROMANO], éd. 1873, p. 173.
[79] KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., p. 599.
[80] ŢEHRÂNI, éd. 1964, EŞFAHÂNI, éd. 1992, KHVÂNDAMIR, éd. 1994, QAZVINI, éd. 1345 sh, BIDLISI, éd. 1969.
[81] Cf. DIBÂJ 1334 sh. et 1343 sh. ; KÂRANG, MINORSKY 1337 sh.; DIBÂJ, KARÂNG 1342 sh. ; KARÂNG 1347 sh.
[82] GOLOMBEK, WILBER 1988.

temps de Shaykh Ṣafi (m. 734 h./1334)[83]. Devenu un lieu de culte prépondérant dans l'Iran chiite des Safavides, le complexe du Shaykh a subi de très nombreuses restaurations au cours des temps : aujourd'hui, il s'avère difficile de dater les éventuels décors élaborés au XV^e^ siècle.

Notre attention s'est toutefois portée sur le décor du *pishṭâq* – peut-être moins restauré ? – situé à l'angle est de la façade nord-est de la cour. La composition et les formes ornementales de son couvrement rappellent les décors de la fin du XV^e^-début XVI^e^ siècle. En effet, le décor de vase fleuri de l'arc en carène surmontant la porte mérite d'être mis en relation avec le vase fleuri de la Masjed-e Jâme‘ d'Eṣfahân (**pl.10A**), ou avec le panneau latéral de la Khâneqâh de Naṣrâbâd (**pl.30B**.). De même, l'agencement du décor, depuis les muqarnas jusqu'au sommet de la voûte, rappelle de près les panneaux d'époque qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu. En dépit de ces rapprochements, deux éléments nous ont conduits à ne pas intégrer ce décor dans notre corpus : le remplissage turquoise des demi-palmettes jaunes des entrelacs principaux d'une part (cf. composition au vase fleuri), et la forme des pivoines, de l'autre, avec ses contours arrondis et sa forme en légère pointe, nous conduisent à émettre un doute quant à la datation. Ce décor illustre néanmoins une période de transition artistique, aux alentours de 1500, et pourrait tout aussi bien dater de la période âq qoyunlu que safavide.

La Masjed-e Jâme‘ d'Ardabil

Par ailleurs, la Masjed-e Jâme‘ d'Ardabil conserve des traces des périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Certes, aucun décor de céramique n'y est conservé. Mais le minaret présente deux stèles encastrées dans son soubassement ; l'une d'elles enregistre une rémission de taxes sous le règne d'Uzun Ḥasan, en 876 h./1471-1472. Elle confirme une rémission similaire accordée par le Qarâ Qoyunlu Jahânshâh et Bayâzid Bastami, l'un des chefs de la famille Shakirlu gouvernant Ardabil depuis l'invasion de Timur[84].

2. Des céramiques architecturales âq qoyunlu à Abhar

Abhar se trouve sur la route entre Qazvin et Tabriz, à quelques kilomètres de Takestân. Deux décors de céramiques architecturales âq qoyunlu s'y trouvent conservés. On regrette cependant que l'étude du décor de ces deux vestiges ne puisse être présentement approfondie : aucun cliché de ces panneaux n'est publié, et leur chronologie reste mal définie.

[83] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 362.
[84] MORTON 1976, p. 560.

La Masjed-e Jâme‘ al-Kabir, Abhar (875h./1470-1471 et 888h./1483)

La Masjed-e Jâme‘ al-Kabir est fondée par Uzun Ḥasan en 875 h./1470-1471 ; elle est probablement restaurée en 888 h./1483 d'abord, puis sous les Safavides[85]. La nature du décor de la mosquée est malheureusement mal déterminée : l'édifice ne nous est connu que par une description, par ailleurs concise, datant des années 1884-1886 et reprise en 1988 par L. Golombek et D. Wilber[86]. Nous n'avons par ailleurs pas eu l'opportunité de nous rendre sur place. Les deux *eyvâns* étaient revêtus de céramiques architecturales. Les deux minarets encadrant l'*eyvân* sud étaient également ornés de carreaux, peut-être des briques *bannâ'i*. La pauvreté des informations ne nous renseigne pas précisément sur la datation de ces décors, et ne permet donc pas de réelle étude.

Le mausolée de Shâhzâdeh Zayd al-Kabir, Abhar (fin du XV^e^ siècle, C1)

Le mausolée de Shâhzâdeh Zayd al-Kabir, de plan carré, est daté grâce à son décor extérieur. En effet, c'est à partir de critères stylistiques que son bandeau épigraphique a été daté de la période âq qoyunlu – fin XV^e^ siècle par Golombek et Wilber[87]. Aucun cliché de cette inscription n'a été publiée ; on sait toutefois qu'elle est réalisée en mosaïque de carreaux découpés, avec une palette conjuguant des carreaux turquoise, blancs, noirs et jaune-brun. Elle est surmontée d'un bandeau à décor végétal, en mosaïque de carreaux découpés, dont on notera les teintes ambrées signalées par Golombek et Wilber. Enfin, la coupole est décorée de briques *bannâ'i* à glaçure turquoise. Ces techniques, caractéristiques de cette période, ne peuvent malheureusement être mises en relation avec les formes ornementales employées.

B. DE BRIQUES ET DE PIERRES : LES AUTRES VESTIGES TURKMÈNES D'AZERBAÏDJAN

Alors que les images de Tabriz que nous livrent les sources textuelles anciennes nous donnaient à voir une capitale densément décorée, au mécénat architectural actif, on ne peut que s'étonner de la quasi absence de céramiques architecturales dans cette région pourtant centrale pour les pouvoirs turkmènes. C'est pourquoi il nous semble important de mentionner

[85] La date de fondation est donnée par QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 78. La date de 888 h., ainsi que les restaurations safavides sont issues d'une inscription mentionnée par SANI‘ al-DAWLAH, Moḥammad Ḥasan Khân, *Marat al-Buldan*, Téhéran, IV, 1296 sh., p. 95, cité d'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 357.
[86] Voir SANI‘ al-DAWLAH 1296 sh., d'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 357
[87] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 357. Cf. également fiche C1 du catalogue, panneau 1 pour l'inscription.

ici les édifices qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sans décors de céramique.

1. Le mausolée de Shaykh Bâbâ à Maraghe

La seule construction connue pour la période turkmène à Maraghe est ce mausolée de Shaykh Bâbâ. Sur une colonne massive de près de cinq mètres de haut, se trouve une inscription divisée en sept bandeaux calligraphiés en thuluth. Elle donne les noms de nombreux shaykhs soufis, la date de 864 h./1459, et s'achève sur plusieurs signatures. La première indique que le travail fut l'œuvre de 'Ali Ḥajjar, *ḥajjar* désignant le tailleur de pierre. L'inscription est ensuite conjointement signée par Jalâl al-Din, Shaykh Mujâhed, Shaykh Bayâzed et Shaykh Shehâb al-Din[88]. Il pourrait s'agir de l'unique exemple d'une équipe de calligraphes[89].

2. Les environs de Qazvin

Si aucun vestige qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu n'est conservé à Qazvin, quelques édifices turkmènes sont connus aux alentours.

Ḥaydariye : Le tombeau de Kamâl al-Din b. Musa b. Ja'far (861 h./1456)

À Ḥaydariye, se trouve l'unique tour-tombeau de plan hexagonal de cette période[90]. Une inscription moderne identifie l'édifice comme étant la tombe de Kamâl al-Din ebn Musa ebn Ja'far ; mais le bandeau épigraphique qui surmonte l'entrée, lui, est ancien : il porte la date de 861 h./1456[91]. Le décor extérieur de cet édifice est réalisé par un assemblage de briques qui, fait inhabituel pour cette époque, ne sont pas glaçurées[92]. C'est le seul exemple connu de ce type de décor au temps des Âq Qoyunlu.

Farsajin : Emâmzâde de 'Abdollâh (XV^e siècle)

À l'ouest de Qazvin, sur la route de Hamadân, l'e*mâmzâde* de 'Abdollâh à Farsajin pourrait également remonter aux turkmènes d'Azerbaïdjan. Il s'agit d'un mausolée octogonal, surmonté d'une coupole. Un portail et un vestibule auraient été ajoutés dans un second temps. L'édifice ne comporte cependant aucune inscription : c'est au regard de l'élévation intérieure,

[88] Voir MESHKÂTI 1349 sh., p. 11, KARÂNG 1350 sh., p. 38-42, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 396.
[89] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 396.
[90] *Ibid.*, I, p. 378.
[91] VARJAVAND 1349 sh., p. 24-35 et 26 ; VARJÂVAND 1377 sh;, p. 364-367.
[92] Voir GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 378.

que L. Golombek et D. Wilber le datent du XV^e^ siècle[93]. Quoi qu'il en soit, aucun décor n'a été enregistré.

3. Forteresses d'Azerbaïdjan

De nombreuses forteresses (*qal'e*) sont mentionnées dans les textes. Mais dans bien des cas, il reste difficile de déterminer leur date de fondation, leur architecture, et plus encore leur décor. L'historien Khvândamir (*c*. 1521), par exemple, nous apprend comment Jahânshâh, face à l'arrivée imminente des Timourides, renforça les tours et les remparts de la forteresse de Solṭâniye[94]. Vers 1471, le vénitien Barbaro raconte que la forteresse est en ruine : détruite quatre ans auparavant par Jahânshâh[95]. Les récits ne fournissent par ailleurs aucun détail sur l'édifice : rien sur l'organisation architecturale des lieux, moins encore sur d'improbables décors… On apprend seulement qu'il est entouré d'un mur d'enceinte[96]. Ces indications comptent pourtant parmi les plus précises au regard des forteresses d'époque qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu.

Il est vraisemblable que les restaurations de citadelles ou d'enceintes aient été fréquentes au cours du XV^e^ siècle, étant donné le nombre d'expéditions militaires en Azerbaïdjan. Mais les mentions de ces lieux ne nous apprennent rien. Ainsi, l'histoire qarâ qoyunlu et âq qoyunlu nous fait croiser à plusieurs reprises la forteresse d'Âlanjeq : tantôt prise d'assaut par Shâh Rokh face à Eskandar[97], ou plus tard ultime lieu de retranchement dudit Eskandar[98], Âlanjeq est encore assiégée par l'Âq Qoyunlu Khalil[99], pour devenir enfin la prison de Rostâm, futur sultan des Moutons blancs[100]. Les textes nous font également découvrir la forteresse Q'ahq'ahe (« du Ricanement »), entre Qazvin et Tabriz, encore utilisée

[93] *Ibid*., p. 377. Notons bien que cette large datation peut également faire remonter la fondation de l'édifice à la période Timouride, bien que la région ait été depuis longtemps largement dominée par les qarâ qoyunlu, puis par les âq qoyunlu. Sur l'*emâmzâde* de 'Abdollâh, voir aussi CRITCHLOW 1976, p. 100 et dessins analytiques p. 101.
[94] KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 336. Apprenant la mort de Qarâ Yusof, Jahânshâh fuit finalement la ville. Par ailleurs, Khonji Eṣfahâni mentionne un quartier de Solṭâniye à l'époque âq qoyunlu : « Gözäl-dara » ; on ne sait rien sur sa localisation précise. KHONJI EṢFAHANI, éd. 1992, p. 63.
[95] « Non ha mura, ma un castello murato el qual è ruinoso per esser sta' (p. 136 :) destrutto zà quatro anni avanti da uno signor chiamato Giausa. » BARBARO, éd. 1973, p. 135-136.
[96] *Idem* (« un castello murato ») et CONTARINI, éd. 1873, p. 128. Tous deux décrivent également une mosquée, mais manifestement antérieure à la période qui nous intéresse.
[97] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 109.
[98] *Ibid.*, p. 138, KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 345, QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 67, BIDLISI, éd. 1969, II/1, p. 459.
[99] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 468.
[100] En 896 h./1490-1491 ; d'après BIDLISI, éd. 1969, II/1, p. 501

sous les Safavides[101], ou encore les citadelles de Mâku[102] ou d'Akhi Sa'd al-Din[103], près de Tabriz, de Shandân, plus près d'Ardabil[104], ou d'Ujân[105]. Mais à chaque reprise, il ne s'agit que de simples mentions.

C. AU SUJET DES CÉRAMIQUES DITES « DE KUBACHA »

Il a longtemps été dit que les fameuses céramiques dites « de Kubacha » provenaient de l'Iran du Nord-Ouest. Les plus anciens *items* remontant à la fin du XV^e^ siècle, ces pièces devaient par conséquent s'inscrire dans notre problématique. Mais connaissons-nous seulement des céramiques architecturales étiquetées « Kubacha » pour cette période ?

La découverte des céramiques dites « de Kubacha » constitue un épisode aujourd'hui bien connu de l'histoire des arts de l'Islam : c'est dans le village du même nom (dans le Daghestân) que des visiteurs russes, arméniens et européens achetèrent, à partir des années 1870, les premières céramiques d'une production qui devait dès lors porter l'étiquette abusive de « Kubacha »[106]. Dès la fin du XIX^e^ siècle, ces pièces entrent dans de nombreuses collections[107]. Bien qu'elles soient aujourd'hui omniprésentes dans les musées, la recherche n'a que peu avancé sur cette production qui, pour reprendre l'expression de Lisa Golombek, reste un *mystère* à bien des égards[108]. Néanmoins, les travaux menés dans les années 1990 par le Royal Ontario Museum ont conduit à cibler Tabriz ou, à défaut, le nord-ouest de l'Iran, comme l'un des centres de production de ces céramiques[109]. Jusqu'alors, Tabriz n'était

[101] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 438, BIDLISI, éd. 1969, II/1, p. 7.
[102] C'est là qu'était prisonnier Ḥasan 'Ali b. Jahânshâh, pendant deux ans, suite à sa rébellion contre son père. QAZVINI, éd. 1345 sh., n. 1 p. 72.
[103] BIDLISI. éd.1969, II/1, p. 460. C'est à côté de ce lieu que fut inhumé le Qarâ Qoyunlu Eskandar, pour lequel « on construisit un superbe édifice sur son tombeau » (d'après *id*.).
[104] QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 78.
[105] Forteresse construite sous Ghâzân Khân, mais restaurée en 894 h./1489 : Ya'qub ordonna les travaux, et Khalil fût en charge de les faire réaliser. Des *'olamas*, émirs, calligraphes, poètes, etc. participèrent à l'inauguration. EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 85.
[106] John Abercromby est le premier à signaler des assiettes, bols et plats dans les maisons de Kubacha, qui lui semblèrent d'origine persane. Il évoque également un prince russe qui, plusieurs années auparavant, s'était intéressé à ces pièces. Cf. ABERCROMBY, *A Trip to Eastern Caucasys*, Londres, 1889, chapitre IX, p. 253 et suivantes ; cité d'après BRUNHAMMER 1956-1957, p. 24. Dikran Khan Kelekian a ensuite beaucoup contribué aux premières recherches sur l'origine de ces céramiques : cf. le rappel qui en est fait dans BRUHAMMER 1956-1957 et Crowe dans *Purs décors*… 2007. Aujourd'hui, plus personne ne tente d'attribuer cette production au village de Kubacha.
[107] Voir la contribution de Y. Crowe dans *Purs décors*… 2007.
[108] En 1999, L. Golombek publiait un article intitulé « The mystery of Kubachi wares » (GOLOMBEK 1999).
[109] Mashḥad et Nishâpur étant les deux autres sites. Voir notamment l'article de GOLOMBEK 1999.

proposée que parce qu'elle constituait le site important le plus proche de Kubacha[110]. Mais l'analyse pétrographique de pièces a révélé un taux de quartz et une richesse de minerais volcaniques, auxquels seule la région de l'Azerbaïdjan pouvait répondre[111]. D'autres carreaux provenant de Tabriz ont d'ailleurs conduits aux mêmes résultats[112]. L. Golombek en conclut que l'atelier de Tabriz commence sa production de pièces dites « de Kubacha » à partir de la fin du XV^e^ siècle, et continue au moins durant plusieurs siècles[113].

Plus récemment, les recherches au Royal Ontario Museum semblent avoir ciblé d'autres centres de production : et notamment le site de Qumishe pour la période safavide, au sud d'Eşfahân[114]. Les céramiques architecturales connues parmi les « Kubacha » sont par ailleurs tardives : il s'agit de portaits polychromes illustrant la phase la plus célèbre de la production, au XVII^e^ siècle[115]. Pour la seconde moitié du XV^e^ siècle, les pièces datées sont rares : citons plusieurs plats peints en noir sous glaçure transparente turquoise ou verte, datés de 873 h./1468, 878 h./1473, 885 h./1480 ou encore de 900 h./1494[116]. Plusieurs objets, peints en bleu sur engobe blanc et sous glaçure transparente, ont également été rattachés aux « Kubacha » du nord-ouest de l'Iran, à la fin du XV^e^ siècle[117]. Mais on ne connaît aucun carreau associé à cette production pour cette période.

Seule une pièce de forme hexagonale attribuée au XV^e^ siècle par Jean Soustiel pourrait susciter des interrogations[118]. Il s'agit d'un décor figurant un renard courant dans un paysage végétal (**pl.168A**). L'ensemble est peint en bleu sur engobe ; sa fine glaçure parsemée de craquelures rapproche ce carreau des pièces estampillées « Kubacha ». Ce sont ces qualités techniques qui ont conduit Jean Soustiel à l'attribuer à Tabriz et à le dater de la fin du XV^e^

---

[110] LANE 1939, p. 161.
[111] GOLOMBEK 1993 B, p. 41, GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 137, GOLOMBEK 1999, p. 412.
[112] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 39-41, qui ont notamment analysé des céramiques architecturales de la Masjed-e Kabud de Tabriz.
[113] GOLOMBEK 1999, p. 412.
[114] GOLOMBEK, MASON, PROCTOR, REILLY, à paraître (je remercie Yves Porter pour m'avoir communiqué cette information).
[115] Cf. LANE 1939, pl. II C, BRUHAMMER 1956-1957, pl. 17-18, YOSHIDA 1975, pl. 13-15.
[116] Ettinghausen dans POPE 1981 [1939], IV, p. 1692 ; GRUBE 1974, p. 241 et pl. 42-43. Le plus ancien de ces plats est conservé au Muzeo Nazionale d'Arte Orientale à Rome (inv. 178) et celui de 885 h./1480 est à la Walters Arts Gallery de Baltimore (inv. 48.1301). Les deux autres faisaient partie, dans les années 1930, de la collection D. K. Kelekian à Paris (d'après POPE, *Op. Cit.*).
[117] Cf., par exemple, les plats publiés dans BRUHAMMER 1956-1957, pl. 5-6 ; WATSON 2004, cat. U.7 ; SOUSTIEL 1985, pl. 280. Deux aiguières sont publiées dans SOUSTIEL 1985, pl. 238 et 251 ; celle de Sèvres est reprise dans le catalogue d'exposition *Le Chant du Monde*, dir. A.S. Mélikian-Chirvani (Paris, 2007). Toutes ces attributions reposent essentiellement sur des critères stylistiques.
[118] Passé en vente dans : François de Ricqlès, *Arts d'Orient*, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 2 juillet 1993 (lot 119). La pièce est aujourd'hui conservée dans une collection particulière française.

siècle. Aucun carreau comparable n'est, à notre connaissance, connu. De plus, on remarquera que la pâte de ce carreau est argileuse (env. 15 mm d'épaisseur), et se caractérise par sa couleur brique, sa densité relativement homogène, avec quelques inclusions mineures visibles à l'œil nu. Or, cette caractéristique distingue considérablement cette pièce des pâtes argileuses, plutôt jaunes, observées dans les mosaïques de la Masjed-e Kabud à Tabriz. Ne constituant qu'un *specimen* unique, ce revêtement n'a pu été être retenu dans notre catalogue. Des analyses physico-chimiques, et l'identification de carreaux comparables, sont toutefois indispensables pour mieux appréhender cette production.

3 CHAPITRE 3
EṢFAHÂN ET LE CENTRE DE L'IRAN

Les Turkmènes qarâ qoyunlu entrent en pleine possession d'Eṣfahân et de sa région suite à la mort de Shâh Rokh (850 h./1447). Jahânshâh profite en effet de conflits successoriaux au sein des Timourides pour élargir son territoire : dès 1451, il place son fils Moḥammadi comme gouverneur d'Eṣfahân. La province est largement conquise dans le même temps (856h./1452)[1]. À la mort de Jahânshâh (872 h./1467), ces territoires ne tardent pas à passer sous domination âq qoyunlu.

La ville d'Eṣfahân présente un remarquable ensemble de céramiques architecturales, notamment pour la période des Moutons blancs. Il en va autrement de la province, où très peu d'édifices sont conservés. L'étude de la région d'Eṣfahân est toutefois élargie aux sites de Kâshân et de Qom.

Outre les récits de voyageurs, c'est dans les années 1930 que les monuments d'Eṣfahân suscitent un premier travail d'investigation, comme en attestent les recherches qu'André Godard publie en 1937 dans la revue *Athār-é Īrān*[2]. Par la suite, le travail de chercheurs tel que Loṭf Allâh Honarfar (publié en 1965) contribue à approfondir notre connaissance des édifices de la ville[3]. Mais les différents travaux entrepris sont rarement élargis à l'échelle de la région. Plus souvent, il s'agit d'études centrées sur des villes : on retiendra notamment celle d'Ḥasan Narâqi pour Kâshân, ou encore le travail d'Ḥosayn Modaresi Ṭabâṭabâ'i pour Qom[4]. L'incontournable somme de Lisa Golombek et Donald Wilber reprend, entre autres, ces principales références.

[1] SÜMER 1978, IV, p. 611.
[2] GODARD 1937, p. 7-176.
[3] HONARFAR 1344 sh. A et B.
[4] Voir NARÂQI 1374 sh. (1995) et MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1354 sh. (1975), qui a également travaillé sur l'histoire des dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1352 sh.).

I. DÉCORS D'EṢFAHÂN

A. EṢFAHAN A L'ÉPOQUE QARÂ QOYUNLU

Les empreintes qarâ qoyunlu dans la ville d'Eṣfahân sont restreintes. Josafa Barbaro relate les répressions de Jahânshâh dans les années 1450 : saccages et incendies auraient détruits toute la ville[5]. Sans se risquer à accréditer l'ensemble de ces dires, il semble en tout cas qu'un certain nombre de travaux aient été entrepris dans ces années-là, peut-être suite à la conquête destructrice d'Eṣfahân par les Qarâ Qoyunlu.

Pourtant, les traces de leur activité architecturale restent limitées : un seul édifice est conservé *intra-muros* ; un second, aujourd'hui intégré à l'agglomération d'Eṣfahân, était encore localisé en dehors des murs il y a quelques années[6].

1. Le Darb-e Emâm (857 h./1453, A3)

Le Darb-e Emâm était érigé sur d'anciens espaces verts préservés à l'intérieur de la ville à l'époque saljuqide[7]. Longtemps associé à un ancien cimetière[8], l'édifice, dans lequel sont inhumés deux *emâmzâde*, semble bien avoir été bâti pour accueillir le tombeau de la mère de Jahânshâh[9]. Si son aspect actuel résulte de multiples campagnes de travaux, les parties les plus anciennes remontent à la période qarâ qoyunlu : l'édifice est fondé en 857 h./1453 par Jalâl al-Din Ṣafarshâh, un officiel local, et les inscriptions nomment Jahânshâh et son fils Moḥammadi[10].

Le portail de l'édifice date de la fondation qarâ qoyunlu, comme en atteste son inscription en thuluth[11]. Son ensemble décoratif, entièrement réalisé en mosaïques de carreaux

---

[5] « (…) they overthrewe and destroied the whole towne ; nevertheles, the vjth parte of it is nowe enhabited again ». Selon Barbaro, ces événements auraient eu lieu vingt ans avant sa visite : or, il est à Eṣfahân vers 1473-1474. BARBARO, éd. 1873, p. 72. Cf. texte italien : LOCKHART *et alii* (éd.) 1973, p. 139-140. Eṣfahân avait déjà été largement détruite dans les années 1340 après les règnes de Ghiyâṯ al-Din et Abu Sa'id (r. r. 717-736 h./1317-1335) (d'après le *Mo'nis al-ahrâr*, écrit à Eṣfahân en 1341, rapporté par O'KANE 2009, p. 113-114).

[6] Il s'agit de la *khâneqâh* de Naṣrâbâd, qui en 1965 était localisée à 4 kilomètres d'Eṣfahân. Cf. HONARFAR 1344 sh. A, p. 329-333. En 1988, l'information est encore reprise dans GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 398.

[7] Golombek, dans HOLOD (éd.) 1974, p. 31.

[8] GOLOMBEK, WILBER 1988, I. p. 384.

[9] La salle Nord, où se trouvait originellement le tombeau, revêt des inscriptions présentant notamment cet espace comme étant le lieu d'inhumation de la mère de Jahânshâh. D'après HONARFAR 1344 sh.A, p. 348 ; MESHKÂTI 1349 sh., p. 39.

[10] Se reporter à la fiche A3 du catalogue.

[11] Cf. panneau a/5, la traduction de GODARD 1937, p. 51 : « Durant que le maître de l'empire le plus

découpés et de terre cuite, est significatif à plusieurs titres. Sur les parois internes, l'organisation décorative est savamment agencée autour de polygones en relief, créant un effet bidimensionnel singulier (**pl.6B**)[12]. Le répertoire ornemental est diversifié et original : les deux panneaux no. 2 encadrant la porte présentent notamment une variété inégalée de feuilles de lotus (**pl.5D**)[13]. Cet éventail de formes végétales rappelle à bien des égards la qualité ornementale des panneaux de la Masjed-e Kabud de Tabriz, de plus de douze ans postérieure au Darb-e Emâm. Alors que l'organisation décorative interne du portail témoigne, tant pour sa composition que pour ses formes, de liens avec d'autres édifices qarâ qoyunlu, il en va autrement du mur-écran, peut-être restauré sous les Safavides.

À l'intérieur du Darb-e Emâm, l'ancien vestibule qarâ qoyunlu a conservé un lambris de carreaux hexagonaux à glaçure monochrome verte, recouverts de décors peints à petit feu à la feuille d'or. Cette technique, si elle n'est pas novatrice, reste cependant relativement peu utilisée[14] : on la retrouve sur la Masjed-e Shâh de Mashḥad à la même époque (1451)[15] ; elle rappelle le décor du mausolée de la Masjed-e Kabud de Tabriz, avec une glaçure de couleur différente. D'après la description de L. Honarfar, il semblerait que le poème inscrit sur la zone de transition de la coupole du vestibule (daté 857 h./1453) ait repris la même esthétique qu'à Tabriz : une calligraphie thuluth peinte en lettres d'or sur un fond bleu cobalt (*kabud*)[16]. En revanche, les bordures encadrant le lambris du vestibule semblent plus tardives[17].

---

glorieux, le chef du gouvernement le plus grand, est le Pādishāh Djahān Panāh, Abu'l-Muẓaffar Mīrzādé Djahān Shāh – Que Dieu maintienne son khalīfat et son gouvernement ! – cette province, avec son gouvernement et le titre de Prince du monde, protecteur des lois de la religion de Aḥmed (Muḥammad), fut confiée à Abu'l-Fatḥ Muḥammadī. Que Dieu maintienne son sulṭānat ! L'Amīr le plus juste, mine de grandeur et de gloire, Djalāl al-Dîn Ṣafar Shāh – Que Dieu accroisse son pouvoir ! – … ». Le texte en persan est transcrit en page 20 du catalogue (vol. 2).

[12] Cf. panneaux a/4. On ne rencontre cette forme décorative que sur un nombre restreint de décors : cf. sur la mosquée de Gawhar Shâd à Mashḥad (1416-1418), le complexe de Sheykh Aḥmad b. Abu al-Ḥasan à Torbat-e Jâm (1440-1443), sur les Masjed-e Jâme' de Varzâne (1442-1444) et d'Eṣfahân 1475-1476), ou encore sur la Masjed-e Kabud de Tabriz (1465). Voir AUBE 2008, p. 253-255.

[13] Cf. panneaux a/2.

[14] Rappelons que la plupart du temps à cette époque, les lambris sont ornés de simples carreaux hexagonaux à glaçure monochrome turquoise, sans ajout d'un décor à petit feu.

[15] HINZ 1937, p. 421-422, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 335, AUBE 2008, p. 268-269.

[16] HONARFAR 1344 sh. A, p. 349. Cf. également les descriptions des décors des palais de Tabriz par F. Romano ([ROMANO], éd. 1873, p. 167). Rappelons toutefois que Godard parle de lettres blanches et jaunes (GODARD 1937, p. 52-53).

[17] Les bordures en céramique à « ligne noire » sont sans aucun doute Safavides ; les autres pourraient remonter au XV^e^ siècle, mais leur palette chromatique laisse planer un doute sur leur datation. Dans tous les cas, l'organisation de ces bordures a été remaniée.

2. Khâneqâh de Naṣrâbâd (854-855 h./1450-1452, A13)

Autrefois situé à quelques kilomètres de la ville, Naṣrâbâd constitue aujourd'hui un quartier d'Eṣfahân. Le tombeau de Shaykh Abu al-Qâsem Ebrâhim Naṣrâbâdi est associé à une *khâneqâh*. C'est le plus ancien édifice orné de céramiques connu pour la période qarâ qoyunlu : une inscription du portail nommant les mécène et constructeur (Ṣadr al-Din 'Ali al-Ṭabib et Ḥaydar Nafaji) porte la date de 854 h./1450-1451, tandis qu'une seconde, calligraphiée par Sharaf al-Din al-Solṭâni, est datée de 855 h./1451-1452[18]. Le programme épigraphique mentionnait le souverain ; son nom a aujourd'hui disparu, mais les éléments de datation désignent Jahânshâh.

L'édifice présente un portail orné de mosaïques de carreaux découpés, intégrant parfois des pièces en terre cuite (**pl.29-30,** cf. panneaux 4). Organisation d'ensemble, palette chromatique et répertoire ornemental peuvent être aisément rapprochés des autres décors de cette période, et notamment des exemples eṣfahâni, tels que le Darb-e Emâm (A3) ou l'*eyvân* sud de la Masjed-e Jâme' (A4). De part et d'autre de la porte sont disposés deux panneaux sur fond de brique (**pl.29B**)[19]. C'est également un décor de brique – largement restauré – qui orne le mur-écran : des briques *bannâ'i* dessinent un bandeau épigraphique et des cartouches (**pl.29A**).

B. LE MÉCÉNAT À L'ÉPOQUE ÂQ QOYUNLU

La ville âq qoyunlu a été mentionnée par quelques observateurs. Vers 1474, Josafa Barbaro décrivait la cité[20] :

> « It hath many great and notable antiquities, amongest the which the chiefest is a square cisterne, wth cleere and sweete water, verie good to drynke, rounde about the which is a goodly wharfe sett wth pyllars and vowltes : wheare arr innumerable roomethes [rooms] and places for merchaunts to bestowe their mechaundizes : which place es alwaies locked in the night for savegarde of the merchaundize. Divers other things and goodly monuments arr in the citie : whereof I woll forbeare to speak, saving that in the tyme rehearsed (as it aw saied) there dwelled aboue L^{ml} persons. »

La même année, A. Contarini est reçu dans le palais d'Uzun Ḥasan, au milieu d'un paysage par lequel passe une rivière. Il ne mentionne aucun panneau décoratif, à l'exception

[18] Concernant les inscriptions, se reporter à la fiche A13 du catalogue.
[19] Cf. panneaux 1. Ils rappellent également certains panneaux de l'*eyvân* sud de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân.
[20] BARBARO, éd. 1873, p. 71. Cf. également la description de CONTARINI, éd. 1873, p. 131.

d'un décor peint[21]. Une dizaine d'années plus tard, Khonji Eṣfahâni relate l'arrivée de Ya'qub en 1487 au bâgh-e Mirzâ'i, puis énumère les différents quartiers de la ville (Karrân, Bâb al-dasht, Juybâra, et Bâb al-qaṣr), ainsi que la visite d'un oratoire (*moṣallâ*) [22].

Si ces indications ont le mérite d'offrir quelques points de vue sur la ville, elles restent très limitées et générales, et surtout ne fournissent aucune information sur les céramiques architecturales. En revanche, avec deux décors de céramique *in situ* et quelques autres hors contexte (cf. section C ci-après) on peut considérer qu'Eṣfahân conserve un éventail significatif de panneaux d'époque âq qoyunlu.

1. Réparations de la Masjed-e Jâme' (880 h./1475-1476, A4)

La Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân, au cœur de la ville jusqu'aux grands travaux safavides, est l'objet de continuels travaux d'embellissement et d'agrandissement. L'intérêt que suscite l'édifice ne faiblit pas sous les Âq Qoyunlu : l'*eyvân* sud, alors en très mauvais état, est entièrement redécoré en 880 h./1475-1476 à l'instigation du sultan Uzun Ḥasan[23]. Cet *eyvân* ayant ensuite été partiellement restauré sous les Safavides, il reste parfois difficile d'identifier avec exactitude l'ensemble des panneaux turkmènes. Cependant, les spécificités techniques et décoratives de certains d'entre eux ne laissent aucun doute : ainsi, les effets de relief introduits par des polygones en relief appartiennent vraisemblablement aux restaurations âq qoyunlu (**pl.10**, **11A**)[24]. Le couvrement de muqarnas semble contemporain à ces travaux, puisque l'inscription y figure (**pl.12**). On y notera toutefois des remaniements. Ainsi, la signature en céramique à « ligne noire » située au niveau inférieur du mur sud est vraisemblablement postérieure[25] : on ne peut dire toutefois à quelle phase de travaux elle fait référence.

Enfin, ce pourrait être lors de ces mêmes travaux de restauration que les travées de la cour ont été recouvertes d'un nouveau revêtement (**pl.11B**). Certes, cette intervention ne

---

[21] « One part was formed like a quadrangle and was adorned by a painting, representing the decaputation of Soltan Busech, and showing how he was brought by a rope to execution by Curlumameth, who had caused the chamber to be made. » CONTARINI, éd. 1873, p. 131.

[22] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p.52.

[23] Cf. inscription du couvrement (panneaux a/8) : « Le sulṭān … Abū Naṣr Ḥasan… a ordonné de remettre en état les parties de cette puissante mosquée qui se trouvaient délabrées, de refaire cette couverture élevée, qui était tombée en ruines et d'amener l'eau… en l'année 88[0] », GABRIEL 1935, p. 28 ; date de 880 h. confirmée par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 379. Le texte est transcrit en persan.

[24] Cf. panneaux a/4-5. C'est ce que suggèrent les comparaisons contemporaines, déjà évoquées lors de la présentation du Darb-e Emâm.

[25] C'est le mode de décor de ce cartouche qui nous conduit à le dater de la période safavide : l'utilisation de la « ligne noire » y est en effet courante.

comporte aucune inscription, mais une comparaison avec la Masjed-e Kabud de Tabriz semble révélatrice. On observe en effet à Tabriz la même composition, bien que plus soignée, sur le décor des tympans dans l'espace central (panneaux f/6 ; **pl.48A**). À Eṣfahân, le décor de ces travées a été restauré à l'époque safavide avec de la céramique à « ligne noire » (**pl.11B**).

2. Le complexe d'Abu Maṣ'ud

Le complexe tient son nom du Shaykh Abu Maṣ'ud Aḥmad ebn Farât Râzi, un *moḥaddeṯ* qui vécut au IX^e^ siècle. Il fut probablement enterré dans un cimetière, sur lequel a été bâti le complexe à l'époque âq qoyunlu. Encore connue au XIX^e^ siècle sous le nom de Darb-e Shaykh, cette zone se composait autrefois d'un *boq'e*, un *bâzâr*, un *ḥammâm*, un *chahâr su* et un jardin[26]. Aujourd'hui, seul le *boq'e* subsiste de ce complexe – longtemps utilisé comme *khâneqâh*. Par ailleurs, les fragments de lambris d'une « *khâneqâh* détruite »[27] d'Eṣfahân pourraient bien provenir de ce même édifice.

Boq'e *d'Abu Maṣ'ud (895 h./1489-1490, A5)*

C'est en 895 h./1489-1490 qu'est érigé ce *boq'e* (également connu comme *khâneqâh*) pour le shaykh Abu Maṣ'ud Aḥmad ebn Farât Râzi. Le mécène est un officiel local : Moḥammad ebn Jalâl al-Din 'Arabshâh. L'inscription de fondation mentionne également le souverain régnant (Ya'qub), et s'achève par la signature du calligraphe : Kamâl ebn Shehab al-kâteb al-Yazdi.

Le portail de l'édifice conserve un décor de mosaïque de carreaux découpés, avec l'insertion sur plusieurs panneaux de pièces en pierre. Il était encore en cours de restauration en septembre 2006 : l'ensemble du mur-écran a notamment été entièrement reconstitué. Les parois internes, également très restaurées, laissent toutefois entrevoir certains éléments intéressants : la structure décorative des panneaux 4 (**pl.15A,C**) notamment, leur répertoire ornemental, la composition des demi-palmettes sur les écoinçons, et surtout l'inscription (**pl.13-15,** panneau 5), sont autant de traits rappelant les autres décors de cette période. On relève néanmoins une perte de contrastes dans le choix de la palette chromatique, et ce alors même que des pièces en pierre viennent compléter la mosaïque.

[26] Voir HONARFAR 1344 sh. (1965), p. 354, ainsi que GODARD 1937, p. 57-59 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 388-389.
[27] « Iṣfahān, Khānaqāh (now destroyed) » est la vague provenance donnée par Arthur U. Pope à ces fragments. POPE 1939, VIII, p. 544.

Vestige d'une khâneqâh *détruite :* boq'e *d'Abu Maṣ'ud (?)* *(c. 895 h./1489-1490, C6)*

Arthur U. Pope publie un cliché de deux panneaux en mosaïque de carreaux découpés, qu'il dit provenir d'une *khâneqâh* d'Eṣfahân, déjà détruite lorsqu'il rédige son ouvrage[28] (**pl.103**). Ces panneaux constituent un lambris de carreaux hexagonaux sur la pointe. Le centre de ce lambris est décoré de médaillons, à la manière des édifices yazdis[29]. Ils s'en démarquent cependant par leur développement important. Leur répertoire végétal est semblable aux décors eṣfahânis (exemple sur le Darb-e Emâm) et l'organisation du décor rappelle les compositions turkmènes. Notons la présence de deux vases fleuris, dont le sujet seul, et la forme en particulier, sont particulièrement en vogue durant la seconde moitié du XV^e^ siècle – notamment à Eṣfahân. La singulière composition en forme de cyprès qui s'en dégage est caractéristique : elle doit être rapprochée des vases fleuris du Darb-e Emâm (**pl.5D**) et de la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.51C**).

Mais l'élément le plus déterminant est probablement la bordure végétale qui délimite le lambris. Elle est constituée d'une tige sinusoïdale faisant alterner rosettes, feuilles de lotus et bourgeons. Or, on connaît une seule bordure identique à celle-ci dans le répertoire turkmène : elle délimite des panneaux sur le *pishṭâq* du mausolée construit pour Abu Maṣ'ud (**pl.158**, 3^e^ forme de bordure sur colonne de droite). Rappelons que le *boq'e* a longtemps été utilisé comme *khâneqâh*. Il est par conséquent plausible que ces panneaux proviennent de cet édifice : Honarfar indiquait que les céramiques avaient été largement pillées à l'intérieur du monument[30]. A.U. Pope attribuait ces fragments de lambris au XV^e^ siècle : nous proposons de dater plus précisément de 895 h./1489-1490, dates de fondation du *boq'e* d'Abu Maṣ'ud.

Boq'e *et madrasa Shâh 'Alâ' al-din Moḥammad (Shahshahân)*

Le complexe de Shâh 'Alâ' al-Din Moḥammad ne figure pas dans notre catalogue. Son mausolée, daté de 850-852 h./1446-1448, est légèrement antérieur à la pleine domination qarâ qoyunlu sur la ville[31]. En revanche, sa madrasa est datée stylistiquement de la fin du XV^e^-début XVI^e^ siècle par Golombek et Wilber[32]. Pourtant, les éléments décoratifs semblent légèrement plus tardifs : une simple comparaison avec le mausolée d'Harun-e Velâyat,

[28] POPE 1981 [1939], VIII, pl. 544.
[29] Ce type de lambris est en effet plus souvent observé dans la région de Yazd : cf. la salle à coupole de la Masjed-e Jâme' de Yazd, le lambris du Ḥosayniye de Shâh Vali à Taft, ou encore celui trouvé dans la mosquée de Zabid, au Yémen (**pl.119**).
[30] HONARFAR 1344 sh. (A), p. 355.
[31] *Ibidi*., p. 336-337 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 382-383.
[32] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 383.

postérieur à cette période, en témoigne (1512, **pl.271A**)[33]. Il est vrai que l'écoinçon de l'*eyvân* principal de la cour rappelle celui de la Masjed-e Jâme‘ d'Eṣfahân (panneau a/2), ou encore du *boq‘e* d'Abu Maṣ‘ud (panneau 3), mais la signature en écriture *nastaliq*[34] est peu fréquente sur un panneau décoratif turkmène[35]. L'ensemble des décors extérieurs de l'édifice peut être stylistiquement rapproché de la période safavide.

En admettant donc que le décor du complexe de Shâh ‘Alâ‘ al-Din Moḥammad soit effectivement âq qoyunlu, il témoigne alors bien du statut charnière des productions turkmènes, dont les derniers exemples annoncent amplement les premiers décors safavides. Ce sont néanmoins les ambiguïtés de datation de ce décor qui nous ont conduit à ne pas l'intégrer dans notre corpus.

C. DES ENSEMBLES DÉCORATIFS HORS CONTEXTE

1. Autour du Darb-e Kushk

C'est aujourd'hui un *fac-simile* qui occupe l'emplacement d'origine du Darb-e Kushk, à l'ouest du Chahâr Bâgh. Cette ancienne *zâviye*, connectée à un mausolée, appartenait autrefois à un plus large complexe réunissant également le mausolée de Zayn al-Molk (disparu). L'ensemble de ce quartier aurait été fondé par une puissante famille ‘alide d'Eṣfahân à l'époque âq qoyunlu[36].

Le Darb-e Kushk (902 h./1496, A6)

Seule la porte de cette *zâviye* subsiste. Une copie reste sur les lieux d'origine, tandis que l'original est conservé dans le musée Chehel Sotun d'Eṣfahân. L'inscription de fondation révèle le nom du mécène : Zayn al-Dowle va al-Sa‘âde va al-Din ‘Ali Beyk Bornâ, qui fit réaliser l'édifice comme tombe pour son père. Le nom du calligraphe, Mo‘in al-Monshi, est révélé par cette même inscription, ainsi que le nom de l'Âq Qoyunlu Rostam et la date de 902h. (panneaux 4)[37].

La différence qualitative observée entre certains panneaux conduit à s'interroger sur un

[33] *Idem*, cette comparaison est d'ailleurs proposée par L. Golombek et D. Wilber.
[34] « ‘amal-e Mobram-e kâshi tarâsh », voir *Ibid.*, I, p. 382 et II, pl. 373.
[35] L'écriture *nastaliq* n'est jamais utilisée dans les inscriptions monumentales d'époques qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu. Sur le décor épigraphique, voir la seconde partie, chapitre 2.
[36] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 387.
[37] Cf. fiche A6 du catalogue. Une autre inscription, aujourd'hui disparue, mentionnait la date de 902h. ; cf. panneau 2 bis, d'après SARRE 1910 (fig. 97) et SAUVAGET 1938 (p. 106).

probable remaniement du décor. En effet, les panneaux internes du portail (**pl.17**) sont plus raffinés en comparaison de ceux du couvrement et du mur-écran (panneaux 5 et 7 ; **pl.16-18**). À l'intérieur même du portail, la distinction entre les deux panneaux 3 est frappante : sur le panneau de droite, le répertoire ornemental est plus varié et la palette chromatique élargie (**pl.18B**). Tous les panneaux sont néanmoins exécutés en mosaïque de carreaux découpés. D'un point de vue technique, le décor de ce portail est intéressant à plusieurs titres : d'abord parce que la mosaïque introduit des pièces en terre cuite, mais aussi des pièces à glaçure pourpre, couleur inhabituelle dans les décors turkmènes ; enfin, parce que la glaçure a été incisée sur certaines pièces (**pl.18B**). L'agencement du décor reprend des effets connus : les polygones des panneaux 2 rappellent les panneaux en bidimension ; mais ici, le décor reste plat (**pl.18A**, ou **pl.17**).

Le mausolée de Zayn al-Molk (c. 885h./1480-1481, B3)

Le mausolée identifié comme étant celui de Zayn al-Molk était en ruine au début du XX^e^ siècle. Une série de panneaux décoratifs, exécutés en mosaïque de carreaux découpés, y aurait été spoliée en 1908[38]. Parmi ces décors se trouve une inscription permettant d'identifier le commanditaire : Ja'far ebn 'Emad ebn 'Ali al-Ḥosayni al-Aẓami al-Golbâri (panneau 1). C'est le même Ja'far qui est peut-être mentionné sur le panneau 4. La nisba *al-Golbâri* pourrait faire référence à un quartier d'Eṣfahân[39].

Les quatre ensembles décoratifs qui ornaient cet édifice sont tous réalisés en mosaïque de carreaux découpés. Les panneaux 1 (inconnu) et 4 (**pl.76B-D**) sont, on l'a vu, des inscriptions. La subdivision du panneau 3 en plusieurs compositions verticales sous arc rappelle les décors introduisant des muqarnas (**pl.76A**). Enfin, deux panneaux identiques à décor de vase fleuri sont particulièrement réussis (panneaux 2 ; **pl.75**). Leur décor végétal emploie un répertoire caractéristique de cette période, mais aux éléments particulièrement denses et variés. La palette chromatique est remarquable : le rouge obtenu dans les écoinçons et même les fleurons vert pistache, sont des couleurs rares à cette époque.

2. Un fragment de panneau (seconde moitié du XV^e^ siècle, C5)

Le Victoria and Albert Museum de Londres conserve un panneau (fragmentaire)

[38] Cf. GOLOMBEK 1982. C'est Eugenio Galdieri qui a identifié l'édifice (GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 387). Voir fiche B3 du catalogue.
[39] GOLOMBEK 1982.

provenant d'Eṣfahân et daté de la seconde moitié du XV^e siècle (**pl.102**) [40]. La pièce est réalisée en mosaïque de carreaux découpés et de pierre. Le décor, bien que très fragmentaire, présente des palmettes festonnées et des feuilles de lotus comparables au répertoire ornemental employé sur le Darb-e Emâm (A3, panneaux a/2 ; **pl.5D**), ou sur l'*eyvân* sud de la Masjed-e Jâme' (A4, panneau a/4).

II. LE CENTRE DE L'IRAN

A. À L'EST D'EṢFAHAN

Assez peu de décors qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu ont été enregistrés aux alentours d'Eṣfahân. À l'est de la ville, seuls trois sites conservent la mémoire d'une activité architecturale sous les Turkmènes[41]. Deux conservent des décors en céramique ; les problèmes de datation et / ou de conservation qu'ils présentent rendent leur étude difficile, voire peut représentative.

1. Kuhpâye : la Masjed-e Ma'sume (milieu du XV^e siècle, C13)

Kuhpâye est situé à 67 kilomètres à l'est d'Eṣfahân. Sa Masjed-e Jâme' possède des panneaux de céramiques intéressants sur le mihrab et le minbar, mais ces décors sont antérieurs à la domination turkmène.

En revanche, la Masjed-e Ma'sume a été datée du milieu du XV^e siècle par L. Golombek et D. Wilber à partir de critères stylistiques, tant pour son architecture que pour le décor de son mihrab[42]. Ce dernier est décoré de panneaux de mosaïque de carreaux découpés, parfois complétés de briques décoratives. La palette chromatique est relativement restreinte (bleu cobalt, turquoise, blanc, jaune). Le décor est majoritairement géométrique ; il est complété de cartouches calligraphiés en coufique labyrinthique (**pl.112-113**). Si, comme le suggèrent L. Golombek et D. Wilber, l'ensemble appartient effectivement au XV^e siècle, nous noterons

[40] C'est ce qu'indique le cartel de cette pièce (inv. 728) sur le site internet du musée : http://collections.vam.ac.uk/objectid/O113635. L'observation du décor confirme parfaitement cette attribution.
[41] Les villes de Kâshân et de Qom, géographiquement plus éloignées d'Eṣfahân, sont traitées dans le point suivant.
[42] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 394. Cf. fiche C13 du catalogue.

toutefois que le décor est certainement antérieur de quelques années à la domination qarâ qoyunlu sur la région.

2. Harand (Akhand) : le minbar de la Masjed-e Jâme‘ (*c.*873-882 h./1468-1478, C7)

La Masjed-e Jâme‘ de Harand, un village situé à 18 kilomètres au sud-est de Kuhpâye, est érigée bien avant la période Âq Qoyunlu. Fondée puis agrandie du XI^e^ au XIV^e^ siècle, la mosquée reçoit au XV^e^ siècle un minbar[43], attribué par Golombek et Wilber aux Âq Qoyunlu d'Uzun Ḥasan[44]. Ce minbar a aujourd'hui disparu, et aucune photographie n'a été publiée : impossible donc de vérifier cette attribution. Quelques fragments de carreaux et de mosaïques de carreaux découpés sont visibles dans la cour couverte de la mosquée, enchâssés dans le mur depuis des restaurations en 1992. Stylistiquement ces pièces rappellent des mosaïques du XV^e^ siècle, et sont peut-être des vestiges du minbar.

3. Ashtarjân : la Masjed-e Jâme‘ (réparations de 881 h./ 1476)

Ashtarjân se trouve à 33 kilomètres au sud-est d'Eṣfahân. La Masjed-e Jâme‘ possède un intéressant décor de céramiques, mais il remonte à la fondation de l'édifice en 715 h./1315-1316. Seules des réparations sont attribuables à la domination âq qoyunlu sur la région. C'est ce dont témoigne une inscription en persan réalisée en pierre et encastrée sur un pilier à l'est de la cour (**pl.178**). Elle indique que sous le règne d'Abu al-Naṣr Ḥasan Bahâdor Khân (Uzun Ḥasan), le Shaykh Pir Kamâl al-Din Eṣmâ‘il ebn Zâher al-Din Ebrâhim Ashtarjâni a financé personnellement des travaux de réparation dans la mosquée, au mois de *rabi‘ II* 881 h. (juillet-août 1476)[45].

---

[43] SIROUX 1973, p. 75-77.

[44] L'attribution aux âq qoyunlu est d'abord proposée par SIROUX 1973, puis reprise par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 361.

[45] L'inscription est traduite par G. Miles : « In the time of the Caliphate of his majesty, Emperor of Islam, the greatest Sultan, lord over the necks of the peoples, Abu'l-Nasr Hasan Bahadur Khan, may God make eternal his sovereignty and his reign: the repair, right and left (in its entirety), of the masjid-i jami' of Ashtarjan, has been accomplished, at his own personal expense, by the Shaykh, the disciple, the pious Pir Kamal al-Din Isma'il b. Zahir al-Din Ibrahim Ashtarjani who seeks the satisfaction of God, may He be exalted, in the hope that it will be acceptable to the leader of the people, and that he shall remember its builder with prayers, dated in Rabi' II, year eight hundred and eighty-one (July-August, A.D. 1476). » Voir MILES 1974, p. 97-98, repris par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 365- 366. Sur cet édifice, voir aussi : POPE 1981 [1939], IV, p. 1079-1080 ; WILBER 1955, p. 141-145 ; HONARFAR 1344 sh.(A), p. 275 ; MESHKÂTI 1349 sh., p. 33.

B. LE NORD DE LA PROVINCE : KÂSHÂN

La ville de Kâshân était au XV^e^ siècle délimitée par une enceinte[46]. Ce mur, ainsi que ses marchés, conduisaient A. Contarini à la comparer à Qom, bien que Kâshân soit, selon lui, plus belle[47]. Des tissus (de la soie notamment) y étaient fabriqués en grande quantité. La ville était amplifiée d'une large et agréable banlieue[48].

Kâshân était depuis longtemps connue pour la qualité de ses céramiques et ses ateliers de potiers. Sa célèbre production de lustres a cependant perdu de son essor au XV^e^ siècle. Il a été suggéré que le climat politique désastreux qui affecta la région dans les années 1340 engendra une raréfaction de la clientèle de cette industrie[49]. Si l'activité artistique repris peu à peu, on ne possède pourtant que deux édifices se rapportant à la domination turkmène sur Kâshân ; un seul possède un décor de céramique.

1. La Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (de 867 à 877 h./c. 1463-1473, A10)

La fondation de la Masjed-e Maydân-e Sang remonte au XIII^e^ siècle[50]. L'édifice conserve cependant plusieurs céramiques architecturales datant des dominations qarâ qoyunlu, puis âq qoyunlu. C'est de retour de pèlerinage, en 868 h./1463-1464, que 'Emâd al-Din Maḥmud al-Shirvâni fait complèter cet édifice ; l'inscription de fondation du portail mentionne également le souverain régnant, Jahânshâh, ainsi que sa femme, Harem al-'Olyâ (Beygom)[51]. Le minbar en mosaïques de carreaux découpés de la salle de prière a parfois été attribué à cette campagne de travaux[52], mais une inscription au nom du Timouride Abu Sa'id a conduit B. O'Kane a l'attribuer au laps de temps compris entre la mort de Jahânshâh et la reprise en main du pouvoir par Uzun Ḥasan (soit entre 872 et 873 h./1467-1469)[53]. Quoi qu'il en soit, cette rupture du pouvoir n'engendre aucunement une rupture artistique. Bien au contraire : la technique employée, la composition géométrique, le répertoire végétal, ou

[46] BARBARO, éd. 1873, p. 72 et CONTARINI dans *Ibid.*, p. 130.
[47] « (…) finer city », CONTARINI dans BARBARO, éd. 1873, p. 130. Voir aussi BARBARO, éd. 1873, p. 140.
[48] BARBARO, éd. 1873, p. 72.
[49] C'est l'hypothèse de Bernard O'Kane, qui évoque un récit eṣfâhâni de 1341 relatant le climat politique d'Eṣfahân, ainsi que les destructions et la violence dont la ville fut victime après les règnes de Ghiyâṯ al-Din et d'Abu Sa'id (r. 717-736 h./1317-1335) (*Mo'nis al-ahrâr*, étudié par MORTON 1994). B. O'Kane conclut que ce climat a probablement affecté Kâshân, expliquant peut-être ainsi le déclin de son industrie de céramique. Voir O'KANE 2009, p. 113-114.
[50] D'après un *mihrab* daté de 623 h./1226, aujourd'hui conservé à Berlin. Cf. fiche A10 du catalogue.
[51] NARÂQI 1374 sh., p. 155.
[52] GOLOMBEK 1969, p. 74.
[53] O'KANE 1986, p. 146-147.

encore les calligraphies utilisées, inscrivent le minbar dans la continuité des décors qarâ qoyunlu[54] (**pl.24-25**).

Par ailleurs, les lambris du minbar et de la salle à coupole sud dans laquelle il se dresse sont caractéristiques de cette même période : des carreaux hexagonaux à glaçure monochrome turquoise, parfois rehaussés d'un arc trilobé, et entourés d'une frise de triangles blancs bidirectionnels (**pl.24A**). Cette même datation peut encore être attribuée au décor du mur de fond de l'*eyvân* sud, comme en témoignent son lambris, mais surtout ses deux panneaux rectangulaires surmontés de carreaux triangulaires – postérieurs (**pl.26,B-D**).

Sur le pilier sud-ouest de la cour, un *vaqf* est établit au nom d'un certain Qoṭb al-Din ebn Shams al-Din Firuzâbâdi Maybod-e Yazd. Il s'agit d'un petit panneau en mosaïque de carreaux découpés, dont le miroir central a été remplacé par un carreau safavide ; la date de l'inscription peut être lue 867 h./1463 ou 897 h./1492[55] (**pl.26A**). Un autre *vaqf* mentionne des restructurations en 877 h./1472-1473 : des bains, une *khâneqâh* et une horloge mécanique complètent la mosquée[56].

Sur le portail d'entrée, plusieurs décrets en pierre sont conservés, la plupart postérieurs à la domination turkmène. L'un de ces panneaux mentionnerait Jahânshâh et sa femme, et serait réalisé grâce à 'Emâd al-Din Shirvâni[57].

2. Les panneaux à décor lustré de Kâshân (?)

Les carreaux à décor de lustre métallique du XV^e^ siècle ont longtemps été méconnus[58]. Les travaux de Richard Ettighausen et, plus récemment, ceux d'Ernst Grube et d'Oliver Watson, ont permis de rétablir un jalon dans l'histoire de la céramique lustrée : il n'y a pas eu de rupture technique durant le XV^e^ siècle[59]. Les pièces sont toutefois moins nombreuses et ont perdu en qualité par rapport aux productions il-khânides.

Plusieurs stèles ont pu être rattachées à la domination âq qoyunlu. Leurs caractéristiques tant techniques que stylistiques conduisent à les attribuer à un même atelier. La localisation

[54] Cf. par exemple la Masjed-e Kabud de Tabriz.
[55] NARÂQI 1374 sh., p. 148 et ill. p. 152, O'KANE 1986, p. 146, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 391.
[56] NARÂQI 1374 sh., p. 170.
[57] Le décret a été lu par erreur 899 h./1494 par Meshkâti. MESHKÂTI p. 243 et *idem*.
[58] Voir BAHRAMI 1938 (bien qu'il publie une stèle du XV^e^ siècle l'année précédente), LANE 1957, et même CAIGER-SMITH 1985.
[59] Voir R. Ettighausen (dans POPE 1939, IV, p. 1687, 1692 et 1696), qui publit des pièces lustrées datées, parmi lesquelles figurent plusieurs panneaux du XV^e^ siècle. Voir ensuite les travaux de GRUBE 1974 et surtout WATSON 1975 et 1985.

exacte de celui-ci n'est guère assurée. La ville de Kâshân a néanmoins été proposée[60], car plusieurs panneaux lustrés sont localisés dans la région : une plaque dans le mausolée de Solṭân Yalmân de Kâshân rappelle la donation d'un tapis (902 h./1496, A11, **pl.27**) ; deux stèles commémorent la mémoire d'un tailleur de la ville d'Ârrân, à proximité de Kâshân (891 h./1486, B5, **pl.78**). Or, Kâshân est, dans la région, le seul centre reconnu par le passé pour sa production de céramiques lustrées. D'autres stèles similaires doivent encore être rapprochées de ces trois pièces : l'une au nom de 'Alâ' al-Din Faṯallâh (*rajab* 883 h./octobre 1478, C10, **pl.107**), une autre au nom de Bibi Malek Khâtun (886 h./1481, B4, **pl.77**) et même, peut-être, un panneau autrefois situé dans la Masjed-e Châdok, à Haftâdor[61] (1er *jamâdi* I 892 h./4 mai 1487, A8, **pl.20**). Tous présentent un texte calligraphié en *naskh*, organisé autour d'un arc trilobé : au centre de l'arc se déroule l'inscription principale (commémorant les défunts), entourée sur trois côtés d'une inscription secondaire (*basmallâh*, sourates coraniques, …). Les écoinçons reçoivent un ornement végétal (feuilles de lotus ou palmettes stylisées). Le lustre, aux couleurs brunes, est rehaussé de peinture bleue. La qualité de ces pièces, de leur décor et de leur calligraphie suggèrent un petit atelier, à échelle plutôt familiale.

Cette production se distingue des autres carreaux lustrés datés des années 1450. Citons par exemple les stèles de fondation au nom d'Abu Sa'id[62] (*c.* 1455, **pl.236**), dont le lustre est plus clair, les dessins plus fins, et l'ensemble qualitativement supérieur aux carreaux turkmènes. L'organisation d'ensemble de ces stèles est assez proche des pièces âq qoyunlu de Kâshân, à ceci près que l'arc se transforme en véritable niche de mihrâb sur les panneaux d'Abu Sa'id. Ces productions ont-elles fourni une source d'inspiration aux carreaux âq qoyunlu de Kâshân ? Peut-être furent-elles produites sur le même site, mais pour à une clientèle différente[63].

Signalons enfin d'autres carreaux iraniens à décor lustré aux formes étoilées ou hexagonales (**pl.237**)[64]. Leur répertoire ornemental permet de les rattacher au XVe siècle[65]. Ils se distinguent néanmoins des productions de Kâshân par l'absence de rehauts bleus. Mais

[60] Cf. notamment GRUBE 1974, p. 244.
[61] La stèle est décrite par I. Afshâr comme étant peinte sous glaçure. Le cliché qu'il publie pourrait suggérer un décor de lustre métallique. Voir AFSHÂR 1348-1354 sh. (1969-1975) (I, cat. 19 p. 53 et pl. p. 474. Le panneau a aujourd'hui disparu (cf. catalogue A8, volume 2).
[62] Publiées dans ETTINGHAUSEN dans POPE 1939, IV, p. 1687 ; KÜHNEL 1931, p. 235-236 ; GRUBE 1974, pl. LXV ; WATSON 1975, p. 68-70, et 1985, p. 158 et pl. 129-130 ; SOUSTIEL 1985, p. 213 ; *Reflets d'or*… 2008, p. 73.
[63] Sur cette question, voir la troisième partie, chapitre 2.
[64] WATSON 1975, p. 75 et pl. VII et 1985, pl. 127, *Reflets d'or* 2008, p. 72, vente Christie's, Londres, vente du 28 avril 1998, lot 254.
[65] WATSON 1985, p. 76.

surtout, leurs motifs rappellent les « bleu-et-blancs » associés à la ville de Damas et datés du premier quart du XV^e^ siècle. Cette comparaison suggère par conséquent une datation peut-être antérieure à notre période. Ce sont, pour O. Watson, les derniers exemples de carreaux reprenant la « tradition kâshâni » développée depuis le XIII^e^ siècle[66]. Les céramiques lustrées de la seconde moitié du siècle ne seraient destinées qu'à des actes de fondation ou des stèles funéraires. Watson rappelle d'ailleurs que le lustre était déjà plus spécifiquement utilisé dans des contextes religieux et funéraires à la période il-khânide ; il suggère que cette association religieux/lustre a sans doute permis de préserver la technique[67]. On remarquera néanmoins que les fragments de carreaux lustrés observés à Tabriz, sur la Masjed-e Kabud, ne visent pas un point symboliquement fort. Toutes ces différentes pièces confirment une nouvelle fois que la technique du lustre métallique n'a cessé d'être durant le XV^e^ siècle.

3. Fin : le Gonbad-e Sefid (884 h./1479-1480)

Fin se trouve à moins d'une dizaine de kilomètres de Kâshân. Le Gonbad-e Sefid n'existe plus, et son architecture reste inconnue. C'est Narâqi qui révèle que la porte de l'édifice mentionnait le nom du fondateur et la date : al-Sayyed Ṭâj al-Din ebn 'Ali ebn Sayyed Amir, en 884 h./1479-1480[68], mais on ne sait dans quel matériau était réalisée cette inscription.

C. AU NORD DE LA RÉGION : LA VILLE DE QOM

Lorsque Barbaro et Contarini visitent Qom vers 1474, ils décrivent ses jardins, ses vignes et melons, ses chanteurs et ses musiciens, mais rien sur ses monuments, à l'exception de la muraille[69]. Alors que la ville renferme de nombreux monuments datant des périodes précédentes[70], seuls quelques uns peuvent être mentionnés pour la domination turkmène.

---

[66] « These may be regarded as the last of the lustered pottery in the « Kashan tradition » established in the 13th century. After these tiles the evidence is that the lustre tradition was carried on only by the buildings acts and tombstones mentioned in the list above. », WATSON 1975, p. 76.
[67] WATSON 1985, p. 163.
[68] NARÂQI 1374 sh., p. 145, repris par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 392.
[69] BARBARO, éd. 1873 (p. 73) et éd. 1973 (p. 140). CONTARINI, dans BARBARO, éd. 1873, p. 130 et 133. Sur la muraille, les informations restent lapidaires : cf., par exemple, ce qu'en dit J. Barbaro (éd. 1973 p. 140) : « Zonzessemo ad Com, città mal acasada, la qual volta .6. miglia et è murata ».
[70] Cf. notamment les très nombreux *emâmzâde* de la seconde moitié du XIV^e^- au début du XV^e^ siècle (GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 399-404).

1. La Masjed-e Panje-ye ‘Ali (886 h./1481-1482, A14)

Bien qu’antérieur à la période âq qoyunlu, le portail de la Masjed-e Panje-ye ‘Ali (ou mosquée Ṣini) présente deux inscriptions en céramique, rédigés en persan en l’an 886 h. (1481-1482)[71]. Cependant, l’édifice n’a pu être localisé dans la ville, et ces décors nous sont connus grâce à la photographie publiée par Ḥosayn Modaresi Ṭabâṭabâ’i dans sa somme sur la ville de Qom[72] (**pl.31**). La première inscription – un bandeau épigraphique écrit en thuluth – marquait à l’origine l’entrée principale de la mosquée ; elle est aujourd’hui remployée sur le mur est. Le texte fait référence à des travaux entrepris sous le patronage d’un dénommé Ḥâreṯ ebn al-Emâm al-Moftareḍ al-Ṭâ‘a Musa al-Kâẓem. Elle se termine par la signature de l’artiste (« ‘amal-e Mortaẓa A‘ẓam Sayyed ‘Abd al-Ṣamad ebn ‘Aṭâ Allâh al-Ḥosayni »), suivie de la date. La seconde inscription relate la légende à laquelle est attachée la mosquée. Elle commémore l’apport d’un nouveau mihrab, le 12 *moḥarâm* 886 h./22 mars 1481. Elle mentionne également le nom de l’artiste : Ṣâḥeb A‘ẓham Khvâje Kamâl al-Din Shâh Ḥosayn ebn Khvâje ‘Avaḍ Shâh Bezâz Qomi. La technique employée pour ces deux inscriptions n’est pas courante à cette période : il s’agit manifestement de carreaux peints sous glaçure. La description de Modaresi Ṭabâṭabâ’i ne précise pas la palette chromatique employée. Son cliché suggère un éventuel décor de « bleu-et-blancs » (panneau 1) — voire même peut-être un décor lustré (panneau 2) ?

2. La Masjed-e Jâme‘ et le tombeau de Sayyed Abu Aḥmad

Qâḍi Aḥmad, qui écrit vers 1606 son traité sur les calligraphes, consacre un court passage à l’œuvre de Ḥafeẓ Qanbar Sharafi, décédé en 904 h./1497[73]. Qanbar Sharafi aurait réalisé les inscriptions de la « mosquée cathédrale »[74] de Qom, mais aussi celles de l’*eyvân* du tombeau (*mazâr*) de Solṭân Sayyed Abu Aḥmad, en dehors des murs de la ville, après la porte de Rayy. Selon Qâḍi Aḥmad, le calligraphe excellait dans le thuluth ; c’est probablement dans cette écriture qu’il réalisa les deux inscriptions mentionnées.

3. Le Gonbad-e Fâṭeme

C’est encore Qâḍi Aḥmad qui mentionne l’œuvre de Mavlânâ Ḥaydar Qomi, un élève de Qanbar Sharafi. Ce calligraphe écrivait dans les six styles. C’est lui qui aurait réalisé les

[71] MODARESI ṬABÂṬABÂ’I 1354 sh., II, p. 121-122.
[72] Cf. *ibid*., pl. 179 pour le cliché en question.
[73] QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 72-74.
[74] Le terme est de V. Minorsky, dans *Idem*.

inscriptions à l'intérieur et à l'extérieur de la coupole du sanctuaire de Fâṭeme, à Qom[75]. La date exacte de ce travail n'est pas connue, mais de par son lien avec Qanbar Sharafi (m. 904 h./1490), Mavlânâ Ḥaydar Qomi est contemporain des Âq Qoyunlu.

[75] QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 74.

4 CHAPITRE 4
YAZD ET LE SUD

C'est autour de Yazd que l'on rencontre le plus grand nombre de monuments et de décors turkmènes. Le présent chapitre réunit également les édifices du Fârs et du Kermân, leur étude se résumant en fait aux villes de Shirâz et de Kermân. Suite au décès du Timouride Shâh Rokh (850h./1447), Jahânshâh conquiert la province de Yazd. Vers 1456, tout le sud du pays passe sous sa coupe. À partir de 1467 (872 h.), les Âq Qoyunlu reprennent les territoires des Qarâ Qoyunlu vaincus[1].

Le premier constat qui s'impose est un déséquilibre géographique dans les vestiges conservés. Alors qu'on dénombre 23 édifices turkmènes à Yazd et aux alentours[2], on n'en compte que trois encore en place à Shirâz (complètement remaniés), et un seul à Kermân. La disparité est plus forte encore si l'on compare les autres régions iraniennes : 14 édifices conservés dans la province d'Eṣfahân (Qom et Kâshân compris), et moins d'une dizaine, en place, en Azerbaïdjan. Devons-nous par conséquent croire en un mécénat architectural plus actif autour de Yazd ? Cette seule explication semblerait réductrice.

Cette disparité ne peut véritablement se comprendre sans évoquer la qualité des recherches entreprises sur la région. Le remarquable travail d'Iraj Afshâr sur les édifices de Yazd et de sa région[3] a conduit à une bonne connaissance de ces réalisations (1969-1975). Bien des édifices étaient alors inédits et certains n'ont été, jusqu'à ce jour, publiés que par Afshâr. Il faudra attendre la thèse de Reneta Holod Tretiak (non publiée, 1973)[4], et la somme de Lisa Golombek et de Donald Wilber, en 1988, pour remettre à jour les informations d'Afshâr[5]. Quant aux sources textuelles anciennes, elles demeurent comme trop souvent peu prolixes sur la question : le *Târikh-e Jedid-e Yazd* d'al-Kâteb est déjà presque trop ancien pour la période qui nous intéresse[6], et le *Jâme'-ye Mofidi* de Mofid (1671-1679) est en

[1] SÜMER 1978, IV, p. 611. Se reporter également au premier chapitre de la présente partie.
[2] Les chiffres qui suivent mêlent tous les édifices qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, qu'ils conservent ou non des céramiques architecturales. Ils ne tiennent pas compte des réalisations uniquement connues par les sources textuelles, ni des panneaux hors contexte.
[3] Voir AFSHÂR 1348-1354 sh.
[4] HOLOD-TRETIAK, Renata, « The Monuments of Yazd, 1300-1450 : Architecture, Patronage and Setting », Ph. D. Thesis, Harvard University, 1973. Nous n'avons malheureusement pas eu accès à cette thèse.
[5] Voir GOLOMBEK, WILBER 1988.
[6] Al-Kâteb décrit en fin de compte peu d'édifices turkmènes, car beaucoup sont restaurés au moment

revanche largement postérieur aux Turkmènes[7]. Ce dernier livre toutefois de riches informations sur certains monuments, informations reprises dans la somme d'Afshâr.

Au regard des conditions de conservation actuelles, les recherches évoquées prennent toute la mesure de leur importance. Car le constat est inquiétant : aujourd'hui, près d'une dizaine de panneaux turkmènes de la région de Yazd a disparu[8].

I. MÉCÉNAT TURKMÈNE À YAZD

Yazd, son enceinte, ses marchands, son commerce, mais aussi ses céramiques : c'est une nouvelle fois l'ambassadeur vénitien Josafa Barbaro qui nous livre un parfum de la ville à l'époque âq qoyunlu[9]. Sa description reste sommaire, mais elle est ici compensée par le nombre exceptionnel de vestiges conservés pour la période Turkmène.

Si une majorité de ces édifices remonte à la domination qarâ qoyunlu, on ne peut cependant manquer de rappeler la remarque de Maxime Siroux :

> « Aucun décor ne peut être franchement attribué à [la] période [d'Uzun Ḥasan] dont le style est si proche de la précédente. […] on pourrait fort bien attribuer au règne d'Uzun Hassan ce que nous avions donné à Djahan Shah »[10].

Cette juste observation résume assez bien la relative incohérence à vouloir séparer chronologiquement les productions qarâ qoyunlu de celles des Âq Qoyunlu. C'est pourtant ce que nous choisissons de faire ici. Par souci de clarté, il nous a semblé opportun d'assembler dans un premier temps les productions attribuées aux Moutons noirs à Yazd. La disproportion numérique entre leurs réalisations et les suivantes devrait permettre de souligner l'importance du mécénat architectural à l'époque de Jahânshâh. Les événements historiques peuvent contribuer à expliquer cette ardeur constructrice à Yazd : en 860 h./1455-1456 eurent lieu d'importantes inondations qui dévastèrent de nombreux édifices. Toutefois, il reste parfois délicat d'attribuer certains vestiges à l'une ou l'autre des deux confédérations ; ces décors sont alors présentés lors d'un second point intitulé : « D'un mécénat à l'autre : des Qarâ Qoyunlu aux Âq Qoyunlu ».

---

où il rédige son texte (1457-1458). KÂTEB, éd. 1317 sh.
[7] MOFID, éd. 1385 sh.
[8] Constat réalisé en janvier-février 2009.
[9] BARBARO, éd. 1873, p. 73, LOCKHART *et alii* (éd.) 1973, p. 140-141.
[10] SIROUX 1947, p. 150-151.

A. YAZD À L'ÉPOQUE DE JAHANSHÂH

1. La Masjed-e Amir Khizrshâh (849 h./1445-1446 - après 1457, B10)

Ce premier édifice témoigne des limites d'une classification chronologique : fondée en 849 h. (1445-1446), la mosquée n'est pas achevée en 1457 lorsque Aḥmad b. Ḥosayn b. 'Ali Kâteb rédige son ouvrage[11]. L'édifice est donc commencé un an avant la prise de la ville par les Qarâ Qoyunlu : mais à quel moment est-il terminé ? Si la réponse reste impossible à fournir, une évidence s'impose : les panneaux décoratifs sont très probablement postérieurs à la domination des Moutons noirs sur Yazd. Mais ces considérations ont-elles un sens ? Les artistes, eux, ont-ils vraiment changé avec le changement d'autorité sur la ville ?

Dans la salle de prière sont conservées des céramiques architecturales caractéristiques de la période[12]. Le lambris est composé de carreaux hexagonaux à glaçure turquoise, délimités par des rubans noirs. Chaque intersection est marquée par des triangles blancs (panneaux 1, **pl.97C**). On retrouve ce type de lambris dans plusieurs édifices de la région[13]. Le mihrab est marqué par un panneau de mosaïque de carreaux découpés agençant des entrelacs végétaux (panneau 2, **pl.97D**). La glaçure est grattée sur certaines pièces, à l'instar de nombreuses mosaïques de cette région. Enfin, un minbar se tient à côté du mihrab (panneau 3, **pl.97B**). Il est orné d'un décor géométrique aux couleurs identiques au panneau du mihrab, mais dont aucune glaçure n'est cette fois grattée. Sa bordure, fréquemment rencontrée dans la région[14], est la même que celle du lambris.

2. Mausolée de l'*emâmzâde* Abu Ja'far Moḥammad (859 h./1454-1455 et 861 h./1456-1457)

Fondé en 776 h. (1374-1375), le mausolée de l'*emâmzâde* Abu Ja'far Moḥammad connaît des transformations jusqu'au milieu du XV^e^ siècle[15]. Deux commanditaires apportent des modifications en 859 h./1454-1455, à l'époque de Jahânshâh : Sayyed Jalâl al- Din Moḥammad fait ériger un *soffe*, un *tanabi* et un mihrab ; Khvâje Mo'in al-Din 'Ali Maybodi fonde une citerne et une seconde madrasa, associée à la tombe de sa fille. Des restructurations

[11] KÂTEB, éd. 1317 sh., p. 121-122.
[12] Cf. fiche B10 du catalogue.
[13] La tombe 4 du *boq'e* de Shaykh Dâdâ à Yazd (A20), une partie du lambris de la masjed-e Shâh Vali de Taft (A17), ou celui du mausolée de Bondarâbâd (B2) en sont autant d'exemples.
[14] Cf. par exemple les décors des masjed-e Sar-e Rig de Reẕvânshâhr (A15), ou de Yazd (A19), ou encore du *boq'e* de Shaykh Dâdâ à Yazd (A20, tombe 2).
[15] AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 296-305 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 418.

eurent lieu, comme dans beaucoup d'édifices de la ville, suite aux inondations de 860 h./1455-1456 ; le détail de ces travaux ne nous est pas connu[16].

Rien ne subsiste de cet édifice, à l'exception d'une inscription fragmentaire, en mosaïques de carreaux découpés. Cette pièce serait datée du milieu du XV^e^ siècle : aucun cliché n'en ayant été publié, cette datation n'a pu être vérifiée.

3. Le complexe Zengiyân (*c.* 861 h./1457)

Le complexe Zengiyân était déjà en ruine à l'époque d'I. Afshâr ; en 2006, il s'avéra impossible à trouver. Il s'agit d'un tombeau et d'une madrasa construits par Khvâje Mo'in al-Din 'Ali Maybodi. Ce mécène, vizir du souverain Jahânshâh, est également à l'origine de travaux dans le mausolée de l'*emâmzâde* Abu Ja'far Moḥammad. Le complexe n'est pas mentionné dans le *Târikh-e Jedid-e Yazd* d'Aḥmad b. Ḥosayn b. al-Kâteb (861 h./1457), qui recense pourtant l'histoire de Yazd et de ses monuments. I.Afshâr en déduit donc que le complexe a été fait après 861 h./1457, et probablement peu de temps après cette date[17]. Le complexe Zengiyân s'inscrirait donc parmi les nombreux travaux entrepris après les inondations de Yazd (860 h./1455-1456).

Le complexe s'organisait autour d'un espace central à coupole[18]. Aucune céramique architecturale n'est conservée. Selon L. Golombek et D. Wilber, les murs, couverts d'enduit, étaient probablement peints[19].

4. La Masjed-e Sar-e Rig (*c.* 862 h./1457-1458, A19)

Une première mosquée était érigée dès le XIV^e^ siècle, et des restructurations eurent lieu au siècle suivant, bien avant la prise de pouvoir qarâ qoyunlu[20]. Mais l'inscription du portail ouest atteste bien de travaux entrepris vers 862 h./1457-1458 sous le règne de Jahânshâh, suite aux inondations de la ville[21]. Le minaret est mentionné dans l'inscription : son décor de

---

[16] D'après AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 296-305, repris dans GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 418.

[17] Voir AFSHÂR 1348-1354 sh., II, p. 316-318, repris par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 425. Rappelons que Khvâje Mo'in al-Din 'Ali Maybodi avait également patronné l'édification de l'*emâmzâde* Abu Ja'far Moḥammad en 859 h./1454-1455 : c'est donc autour de ces années que les travaux entrepris dans le complexe Zengiyân doivent vraisemblablement être situés.

[18] Plan de l'édifice dans GOLOMBEK, WILBER 1988, II, fig. 148 ; cf. pl. 463-465 pour des clichés noir et blanc.

[19] *Ibidi*., I, P. 425.

[20] KÂTEB, éd. 1345 sh. (1938), p. 117 et 285, JA'FAR, éd. 1338 sh. (1959-1960), p. 75-76, AFSHÂR 1348-1354 sh. (1969-1975), II/1, p. 193-194 et II/2, pl. p. 1029-1037, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 420-421. Cf. fiche A19 du catalogue.

[21] Le nom du souverain est en fait incomplet : l'inscription ne mentionne que « al-Moẓaffar Bahâdor

briques *bannâ'i* pourrait donc dater de cette campagne de travaux (cf. panneaux a/1). À l'intérieur de la mosquée, le mihrab de la salle à coupole est orné d'un arc trilobé sur fond de carreaux hexagonaux turquoise (**pl.62D**) : un décor déjà observé à Kâshân (A10, panneau a/1) ou à Bondarâbâd (B2, panneau a/5). Le lambris est orné de carreaux hexagonaux ceinturés par un ruban bleu cobalt ; chaque intersection est marquée par un hexagone blanc (**pl.62C,** cf. Bondarâbâd ou, à Yazd, le *boq'e* de Shaykh Dâdâ, A20, et la mosquée d'Amir Khizrshâh, B10). Un autre mihrab orné se trouve dans l'oratoire ouest : il est décoré d'entrelacs végétaux en mosaïques de carreaux découpés ; de l'or a même été ajouté sur certaines tesselles. Le lambris, constitué de carreaux hexagonaux turquoise, est délimité par une bordure de triangles blancs bidimensionnels : ce type de décor se retrouve également sur les balustrades de l'édifice, marquant ainsi une unité décorative (**pl.63E-F**). Enfin, les retombées des muqarnas de l'oratoire, avec leurs étoiles en mosaïque, rappellent les muqarnas de Bondarâbâd ou d'Abrandâbâd (**pl.D**). Tous ces éléments inscrivent l'édifice parmi les décors de la période, autant que de la région.

5. La Masjed-e Sar-e Polok (milieu du XV^e^ siècle, C16)

La mosquée Sar-e Polok ne possède aucun élément de datation, à l'exception de mentions tardives de restaurations[22]. Elle est datée du milieu du XV^e^ siècle sur des critères stylistiques. Son mihrab, orné de simples écoinçons à entrelacs végétaux, en mosaïque de carreaux découpés (quelques éléments en terre cuite), est très proche de celui de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd (A19). Les lambris et les balustrades, avec leurs carreaux hexagonaux turquoise bordés d'une frise de triangles blancs bidirectionnels (**pl.116**), rappellent également les productions locales contemporaines.

B. D'UN MÉCÉNAT À L'AUTRE : DES QARÂ QOYUNLU AUX ÂQ QOYUNLU

1. La Masjed-e Jâme' (de 860h./1456 à 891h./1486, A18)

Fondée au IX^e^ siècle[23], la Masjed-e Jâme' de Yazd est en perpétuel mouvement jusqu'au XV^e^ siècle[24]. Aux époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, l'édifice subit plus d'une demi-

---

Khân », c'est-à-dire Jahânshâh. AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 193-194.

[22] Ces restaurations sont datées de 1123 h./1711-1712.

[23] JA'FAR, éd. 1338 sh., p. 74 ; SIROUX 1947, p. 127.

[24] C'est à l'époque Moẓaffaride (1314-1393) que ses principaux contours sont mis en place. Plusieurs campagnes de travaux ont lieu sous les Timourides (813 h./1410 ; 819 h./1416-1417 ; 836 h./1432-1433). Pour plus de détails, voir la fiche A18 du catalogue.

douzaine d'interventions. Bien que celles-ci soient généralement datées par des inscriptions, il ne nous a pas semblé pertinent de séparer chronologiquement leur présentation : c'est, par exemple, un seul et même calligraphe qui signe des panneaux datés des deux dynasties ; par ailleurs, l'identification des restaurations successives entreprises sur une même zone reste parfois délicate. Un classement spécifiquement dynastique apparaît donc abusivement hermétique.

La plus ancienne inscription turkmène est signalée par M. Siroux. Il s'agirait d'un panneau situé dans l'oratoire ouest, daté de 860 h./1456. Aucune trace n'en a pu être retrouvée et son matériau n'est pas même connu[25].

Un bandeau épigraphique encadrant la porte d'entrée principale de la mosquée, sur le *pishṭâq*, signale des restaurations entreprises en 861 h./1457 (panneau a/1 ; **pl.56**). Il mentionne le mécène de ces travaux, Neẓâm al-Dovla al-Din al-Ḥâjj Qanbar, gouverneur de Yazd sous le règne de Jahânshâh, ainsi que le calligraphe, Moḥammad al-Ḥakim[26]. La date est une nouvelle fois postérieure aux grandes crues de l'année 860 h./1456. Si l'identification des zones concernées par cette inscription porte parfois à confusion[27], il semble néanmoins que seuls les écoinçons surmontant la porte, les niches latérales, ainsi que leur encadrement immédiat, puissent aujourd'hui être associés à ces restaurations. Il s'agit de panneaux de mosaïques de carreaux découpés, aux glaçures parfois grattées. Si certains motifs reprennent des décors observés dans la région aux époques précédentes[28], les compositions et ornements employés rappellent d'autres décors qarâ qoyunlu[29]. Le lambris du *pishṭâq*, avec ses cartouches sur fond géométrique, est en revanche une restauration entreprise sous les Âq Qoyunlu d'Uzun Ḥasan : l'une des inscriptions porte un poème accompagné de la date de 891

[25] SIROUX 1947, p. 149.
[26] AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 126-127 et R. HOLOD dans GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 416.
[27] Les termes de l'inscription (notamment l'emploi du mot *ṭâq*) avaient conduit R. Holod à attribuer le décor de muqarnas aux restaurations qarâ qoyunlu (dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 416). S'il n'est pas impossible qu'une large part des parois internes (voir de l'ensemble ?) du *pishṭâq* ait été redécorée à l'époque de Jahânshâh ou sous les Âq Qoyunlu, une majorité de panneaux des parties hautes, ainsi que le mur-écran du *pishṭâq*, sont modernes (voir la fiche A18 du catalogue ; cf. aussi AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 127).
[28] Les svastikas des niches latérales ne sont pas sans rappeler celles observées, par exemple, sur la mosquée d'Amir Chakhmâq de Yazd (841 h./1437).
[29] Cf. par exemple la composition au vase fleuri, ou la forme des cartouches, comparables aux exemples de la Masjed-e Kabud.

h./1486 (**pl.57**)[30].

Plusieurs inscriptions sont signées du même calligraphe : Kamâl. Deux d'entre elles sont des décrets, conservés dans le vestibule : le premier, réalisé en mosaïque de carreaux découpés, est daté de 863 h./1459 (b/panneau 1, **pl.59A**) ; le second, en pierre, date de 875 h./1470-1471 et mentionne Uzun Ḥasan (**pl.59B**). Kamâl signe enfin un troisième panneau : une inscription non datée, disposée au centre du mihrab principal (d/panneau 1 ; **pl.59C**)[31].

Par ailleurs, un mihrab remployé dans la cour est daté de l'année 890 h./1485 (panneau c/1 ; **pl.60A**). Exécuté en carreaux hexagonaux à glaçure turquoise, ce panneau est orné d'un arc trilobé en mosaïque bleu cobalt, rappelant les compositions similaires observées à Kâshân (A10, **pl.24A**), ou encore à Bondarâbâd (B2, **pl.70B**). Des inscriptions sont incisées dans la glaçure : elles nomment Allâh et les quatre premiers califes.

Enfin, plusieurs décors peuvent être rattachés aux périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu à partir de critères stylistiques. C'est par exemple le cas de trois mihrab : deux, identiques, conservés dans les tribunes et la salle de prière est (panneaux d/3 et e/1, **pl.61**), et un troisième conservé également dans les tribunes est (panneau d/2 ; **pl.60B**).

2. *Boq'e* de Shaykh Dâdâ (854 h./1450, 892 h./1487, 893 h./1488, A20)

L'édifice, dit de Shaykh Dâdâ, se compose d'un mausolée précédé par une salle de prière. La structure n'est pas datée. La plus ancienne inscription qui y soit conservée date de 700 h./1300-1301[32], mais rien ne permet de la mettre en relation avec la construction de l'édifice. C'est dans le mausolée que sont conservées plusieurs inscriptions du XV^e^ siècle : toutes proviennent de tombes, qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu.

La plus ancienne de ces tombes est celle de Shaykh Taqi al-Din Moḥammad (tombe n° 1, **pl.64**). Elle remonte à l'année 854 h./1450, date à laquelle Jahânshâh gouverne la ville. Le panneau refermant la tombe a disparu. Les quatre pans latéraux sont réalisés en mosaïque de carreaux découpés ; la glaçure a été grattée sur certains motifs. Ces panneaux composent une inscription, délimitée par une bordure à deux registres : un niveau inférieur de nature végétale, et un second à décor géométrique.

On ne connaît pas le destinataire de la tombe numéro 3 (**pl.66**), mais on connaît la date

[30] Cf. panneaux 2 du *pishṭâq* et voir notamment AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 125 et II/2, pl. p. 960 (bibliographie complémentaire en fiche A18, panneaux a/2 du catalogue). Le lambris du mur-écran est une complète reconstitution : seules les parois internes sont d'origine.
[31] Cf. notamment POPE 1981 [1939], VIII, pl. 443 ; AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 140, 143-144 et 149-150, II/2, pl. p. 979 et 1000 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 416.
[32] Il s'agit une plaque de mihrab en pierre. Cf. AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 353.

de son décés, 892 h./1487. La sépulture est très endommagée : seuls subsistent deux panneaux latéraux. Au pied de la tombe se trouve une inscription livrant la date, ainsi qu'un poème en persan[33]. Sur l'un des côtés, un bandeau épigraphique est décelable. Il surmonte un registre de simples carreaux hexagonaux à glaçure monochrome turquoise. La tombe est entourée au sol par une frise de triangles bidirectionnels.

De l'année suivante dateraient deux autres inscriptions : l'une en pierre a disparu, l'autre est en mosaïque de carreaux découpés (tombe n° 2, **pl.65**.). C'est une stèle mentionnant, en plus de la date, le nom de Khvâje Amin al-Din Moḥammad ebn al-Ṣadr al-Sa'id al-Raẓi al-Marẓi Khvâje Ghiyâth al-Din 'Ali ebn al-Maghfur[34]. La calligraphie principale est surmontée d'écoinçons à décor végétal, sur lesquels est obtenu un coloris rouge ; le panneau est délimité par une frise géométrique. L'ensemble est encadré de carreaux hexagonaux turquoise.

Enfin, les tombes numéros 4 et 5 ne sont pas datées, mais leur décor permet de les rattacher à la seconde moitié du XV^e^ siècle. La tombe 4 ne conserve que des pans latéraux (**pl.67,A-B**.). On observe un fragment d'inscription, précédé par des carreaux hexagonaux turquoise entourés de rubans bleu cobalt. Chaque intersection de ruban est marquée par un hexagone jaune (**pl.67B**), comme on en rencontre sur d'autres décors de la région[35]. Le dernier panneau en mosaïque de carreaux découpés est un bandeau épigraphique surmontant la stèle en pierre de 700 h./1300-1301. Cette inscription a été remployée, comme en atteste la disparition du début et de la fin du texte (tombe 5, **pl.67,C-D**.).

3. Mausolée de Shâhzade Fâẓel (seconde moitié du XV^e^ siècle, C17)

Le mausolée de Shâhzade Fâẓel aurait été construit aux alentours de 844h./1440-1441, par Amie Qoṭb al-Din, pour un personnage décédé en 747 h./1346-1347[36]. Si cette fondation est antérieure à la domination qarâ qoyunlu, les décors architecturaux semblent pourtant bien contemporains de panneaux turkmènes connus. Le décor géométrique du lambris notamment (panneaux 2, **pl.117B**), dont la composition est particulièrement inhabituelle, est identique à celui de la Masjed-e Kabud à Tabriz (870 h./1465 ; voir A16, panneaux f/1, **pl.50C**). Le décor végétal de la bordure tendrait à préciser une datation vers la fin du siècle. L'édifice abriterait

[33] AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 355 (no. 7/2).
[34] *Ibid.*, II/1, p. 354-355.
[35] Cf. les décors, déjà cités, du lambris de la masjed-e Shâh Vali de Taft (A17), ou du mausolée de Bondarâbâd (B2).
[36] Voir AFSHÂR 1348-1354 sh. (II/1, p. 340-343 et II/2, pl. p. 1107-1108), repris dans la fiche C17 du catalogue. Amie Qoṭb al-Din achète le terrain autour de ce tombeau en 844 h./1440-1441.

par ailleurs une stèle funéraire, en mosaïque de carreaux découpés, retraçant la généalogie de l'imam Fâẕel : elle remonte ainsi jusqu'en 202 h./817-818 et suggère une parenté directe entre Fâẕel et ʻAli Abu Ṭâleb (panneau 1, **pl.117A**). Afshâr date cette inscription du XV^e^ siècle timouride[37]. L'organisation décorative de cette stèle et son inscription sous un arc kilil tendent cependant à la rapprocher du panneau de la Masjed-e Jâmeʻ de Yazd (décret de 863 h./1459, **pl.59A**), voire de la stèle 1 de la Masjed-e Rig à Reẕvânshahr (*moḥarram* 878 h./juin 1473, **pl.32A**), suggérant une datation vers la seconde moitié du XV^e^ siècle.

4. Âb Anbâr-e Jennok (*c.* 878 h./1473-1474, C18)

Cette citerne, située derrière la Masjed-e Jâmeʻ, serait datée de l'année 878 h./1473-1474[38]. L'une de ses parois aurait présenté deux types de panneaux à décor épigraphique (**pl.118**) sur une inscription centrale, en pierre, figure un poème persan écrit en thuluth. Deux panneaux de mosaïque de carreaux découpés encadrent ce poème. Il s'agirait de deux vers, calligraphiés en coufique labyrinthique. Les ornements entourant ces cartouches permettent de proposer une datation contemporaine à la fondation de l'édifice. Ces différents panneaux ont aujourd'hui disparu.

II. AUTOUR DE YAZD

A. AU NORD DE YAZD

Sur la route de Nâʻin, en partant de Yazd, sur un axe d'environ 90 kilomètres passant par les villes de Maybod et d'Ardakân, se trouvent concentrés près d'une dizaine d'édifices d'époque turkmène. La plupart de ces monuments sont localisés dans la périphérie de Yazd, avant Maybod. Une majorité est rattachée à la période âq qoyunlu.

1. Entre Maybod et Ardakân : trois décors d'époque qarâ qoyunlu

La Masjed-e Jâmeʻ de Bafruye (866 h./1461-1462, A1)

[37] AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 343.
[38] Voir *ibid*., p. 654 ; repris dans la fiche C18 du catalogue. Notons que les inscriptions supposées remonter à cette fondation ne sont cependant pas datées. Pour notre part, nous n'avons pu retrouver sur place les panneaux signalés par Afshâr.

C'est à quelques kilomètres au sud d'Ardakân que se trouve le village de Bafruye. Sa Masjed-e Jâme' (ou Masjed-e Ḥâjji Malek) conserve sur l'entrée ouest une inscription datée de l'année 866 h. (1461-1462). Le panneau, réalisé en mosaïque de carreaux découpés, est signé du calligraphe Fakhr al-Din (**pl.1**). Cette même entrée livre une autre inscription, plus tardive, révélant que les portes (aujourd'hui disparues) ont été offertes en 879 h./1474-1475[39].

À l'intérieur de l'édifice, des céramiques revêtent le lambris de la niche du mihrab (**pl.2**). Il s'agit de compositions géométriques, en mosaïque de carreaux découpés. À l'intérieur de la niche, ces réseaux ont été agrémentés d'un plus grand nombre de motifs grattés dans la glaçure de la céramique. Ces lambris sont délimités par une bordure de triangles bidirectionnels, très répandus dans la région. Si ce décor n'est pas explicitement daté, il peut être stylistiquement rapproché des compositions turkmènes.

La Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd (866 h./1462, A7)

La Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd[40] se compose d'un large *eyvân* ouvrant sur la cour, et communiquant avec une salle à coupole. Dans celle-ci se trouve un mihrab, surmonté de muqarnas et doté d'un *bâdgir*. Deux inscriptions datées de *rajab* 866 h./avril 1462 sont conservées. Toutes deux nomment le fondateur, Shams al-Din 'Ali. L'une est gravée sur la porte en bois de l'édifice. La seconde consiste en un bandeau épigraphique en mosaïque de carreaux découpés, disposé à la base des muqarnas du mihrab, dans la salle à coupole (panneau 3, **pl.19**). C'est autour de ce dernier espace que se trouvent d'autres panneaux en céramique, contemporains de cette datation[41].

En effet, le mihrab est signalé par un panneau en mosaïque de carreaux découpés (**pl.19**). Ses médaillons, ses palmettes dentées (formées de petites feuilles), son répertoire floral, ne sont pas étrangers aux formes déjà observées à cette période. Ce panneau, encadré d'une frise de triangles blancs bidirectionnels, est réalisé dans le même temps que le lambris qui l'entoure (**pl.19**). Ce dernier consiste, traditionnellement, en des carreaux hexagonaux

[39] Voir *ibid*., I, p. 97 ; repris dans la fiche A1 du catalogue. Notons bien que les portes en bois étaient encore en place lorsque Afshâr publiait son ouvrage. En revanche, il ne mentionne pas le lambris mentionné ci-après.

[40] Précisons d'emblée que l'identification du site est malaisée, car il existe deux Firuzâbâd autour de Maybod. Il s'agit très probablement ici de la mosquée du quartier dénommé Firuzâbâd, dans l'agglomération de Maybod. Cf. la fiche A7 du catalogue. Sur le site de Firuzâbâd, notons également l'existence d'une forteresse, dont parle Khonji Eṣfahâni ; on ne sait toutefois pas de quand date cet édifice (EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 127 et 134).

[41] Pour des éléments bibliographiques sur l'édifice, voir surtout AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 71-73 et pl. p. 382-484, mais aussi GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 377-378 et II, pl. 358-362. Repris dans la fiche A7 du catalogue.

turquoise, et est entouré d'une frise de triangles blancs bidirectionnels. Les clichés disponibles ne rendent pas compte de possibles médaillons de mosaïque de carreaux découpés sur les retombées des muqarnas, mais ce dispositif ne serait pas étonnant et rappellerait une fois encore des traits propres à ces région et période.

Maybod, Masjed-e Jâme' (867 h./1462, A12)

Plus au sud, la ville de Maybod conserve une inscription en céramique d'époque Qarâ Qoyunlu. En effet, la Masjed-e Jâme', qui pourrait avoir été érigée dès le XV^e^ siècle[42], possède dans sa salle à coupole un mihrab daté du mois de *safar* 867 h. (novembre 1462). Les noms des douze emâms y sont invoqués, ainsi que ceux d'Allâh, Moḥammad et de 'Ali. Calligraphiés en thuluth et en coufique labyrinthique, ces textes entourent une plaque en pierre dont le relief est aujourd'hui peu perceptible (**pl.28**).

2. Édifices âq qoyunlu au nord de Yazd

*La Masjed-e Rig de Reẓvânshahr et ses tombes (***c.** *878 h./1473, A15)*

Reẓvânshahr est le nouveau nom donné à la localité de Majumard, à 25 kilomètres au nord de Yazd. La Masjed-e Rig renferme une vingtaine de tombes. Toutes ne sont pas datées, loin de là : seules celles de Ḥâjji Kamâl al-Din et de Ḥâjji Jamâl al-Din Maḥmud possèdent une inscription remontant respectivement à l'année 848 h. (1444-1445, date de décès) et au mois de *moḥarram* 878 h. (juin 1473). Cette dernière tombe, la plus tardive, est couverte de panneaux en mosaïques de carreaux découpés (panneaux a/1-3, **pl.32**). La composition et le répertoire ornemental sont caractéristiques de cette période. Les parois latérales de la tombe, notamment, présentent un bandeau épigraphique précédé par une composition géométrique : des carreaux hexagonaux turquoise sont entourés d'un ruban bleu cobalt et les intersections sont marquées par un hexagone blanc. Ce type de décor se rencontre dans les édifices de la région[43].

Parmi les autres tombes conservées dans l'édifice, relevons deux sépultures décorées de carreaux hexagonaux à glaçure turquoise (**pl.33B**). Si ces tombes anonymes ne peuvent être datées avec précision, leur décor rappelle néanmoins les revêtements du XV^e^ siècle.

---

[42] Pour un rappel de la chronologie de l'édifice, voir la fiche A12 du catalogue. Sur cet édifice, voir AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 84-86, WILBER 1981, p. 309, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 397-398.

[43] Cf., par exemple, les lambris des mausolées de Bondarâbâd (B2), de Shaykh Dâdâ à Yazd (A20), ou encore une partie de celui de la mosquée de Shâh Vali à Taft (A17).

Le complexe de Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad à Bondarâbâd (c. 878 h./1473-1474, B2)

À Bondarâbâd, à trente-six kilomètres au nord-ouest de Yazd, se situe un complexe au nom du Shaykh soufi Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad. On ne connaît pas la date de fondation du premier édifice, mais on sait que le Shaykh, décédé en 1301 (700 h.), fut inhumé en ces lieux[44]. Les principaux espaces du complexe s'organisent autour d'une mosquée, une *khâneqâh* transformée en mausolée (*boq'e*), et une salle funéraire. Dans cette dernière sont inhumés plusieurs proches et disciples du Shaykh ; on y trouve des stèles datées entre 1352 et 1491[45]. Si cette salle pourrait être le plus ancien espace du complexe, son décor est en tout cas postérieur à sa fondation[46]. En effet, un mihrab en pierre ornait autrefois le mur de qibla de cet espace : il était daté de l'année 878 h. (1473-1474)[47]. Il permet de dater le lambris dans lequel il est inséré (panneaux a/2 ; **pl.70D**), mais aussi d'autres panneaux mis en place en même temps que le lambris : le panneau de l'*eyvân* sud (panneau a/3, **pl.69C**), en mosaïque de carreaux découpés, qui présente une composition et un répertoire ornemental s'inscrivant pleinement dans cette période, mais avec une couleur verte inhabituelle (vert bouteille). De même, un encadrement de miroir (panneau a/4, **pl.70C**), en céramique monochrome rehaussée d'or à petit feu, a été incorporé au lambris et donc réalisé dans le même temps. Quant aux claustras ou aux tombes, leurs décors s'inscrivent plus largement dans le XV^e^ siècle[48]. Soulignons cependant le décor de la tombe sud, avec ses carreaux hexagonaux turquoise et son arc trilobé (panneau a/5, **pl.70B**) : il rappelle les compositions similaires observées à Kâshân (**pl.24A**) ou sur les mosquées Sar-e Rig (**pl.62D**) et Jâme' de Yazd (**pl.60A**).

La *khâneqâh*, en mauvais état de conservation, présente peu de céramiques architecturales. L'entrée du complexe garde encore quelques panneaux en briques *bannâ'i*

[44] MOFID, éd. 1385 sh., III, p. 585, O'KANE 1986, p. 140. Une translation du corps du Shaykh vers Yazd aura lieu par la suite.
[45] La première stèle daterait de l'année 1363 (766 h.) d'après B. O'Kane. L. Golombek et D. Wilber en mentionnent une autre datée de 1352 (753 h.) ; elle serait conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (non trouvée : probablement inédite ?). Voir O'KANE 1986, p. 141 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 374.
[46] Cf. O'KANE 1986, p. 140-142.
[47] Le mihrab n'était plus en place lors de notre visite en janvier 2009. Il est toutefois mentionné dans O'KANE 1986 et GOLOMBEK, WILBER 1988.
[48] Les tombes sont ornées de carreaux hexagonaux à glaçure turquoise, à l'instar des panneaux b/1 de la Masjed-e Sar-e Rig de Reẓvânshahr. Ces tombes, ainsi que les claustras, présentent des décors extrêmement répandus durant le XV^e^ siècle : à défaut d'éléments de datation précis, nous ne pouvons les faire remonter aux travaux d'époque âq qoyunlu.

(panneaux d/1-2, **pl.74,B-C**.), mais aussi en carreaux dont la glaçure a parfois été grattée (panneaux d/3, **pl.74D**).

Dans la mosquée, en revanche, de nombreux panneaux de céramique sont conservés. Le lambris et sa bordure sont similaires à ceux du mausolée : des carreaux hexagonaux turquoise entourés d'une frise de triangles bidirectionnels (panneaux b/1 ; cf. aussi les balustrades : b/4 ; **pl.72**). Soulignons toutefois combien la composition est plus aboutie dans le mausolée, chaque carreau hexagonal étant délimité par un ruban noir, et chaque intersection marquée par un triangle jaune (**pl.71**). Une nouvelle fois, on retrouve le motif de l'arc trilobé sur fond de carreaux hexagonaux turquoise ; il est ici appliqué au mihrab de la mosquée. Ce dernier est surmonté par des muqarnas dont les retombées sont ornées de médaillons en mosaïque de carreaux découpés (panneaux b/2, **pl.73**.). Cet agencement connaît déjà des parallèles dans la région[49]. Enfin, le minbar est daté par B. O'Kane d'environ 878 h./1473- 1474 (panneaux b/3) ; sa forme en effet revient à plusieurs reprises dans les décors turkmènes[50].

La Masjed-e Jâme' d'Ashkeẕar (c. 882 h./1477, B1)

Le village d'Ashkeẕar se trouve à une vingtaine de kilomètres au nord de Yazd. Sa Masjed-e Jâme' possédait un mihrab en pierre, dont l'inscription révélait le nom du donateur et la date : « Par l'effort du plus impuissant 'Ebâdollâh Aḥmad ebn 'Ali ebn Ḥasan 'Ali Aybak Ashkeẕari, le 20 du mois de Rabi' II 882 » (21 juillet 1477)[51]. La fondation de l'édifice était probablement antérieure, mais sa date n'est pas connue. Sur les clichés que publie I. Afshâr, on peut voir que le mihrab est encadré d'une bordure en mosaïque de carreaux découpés (**pl.68**). Elle semble bien avoir été réalisée pour le mihrab, et son décor rappelle des productions qarâ qoyunlu[52]. Le mihrab a depuis longtemps été déposé, et cette bordure n'est probablement pas conservée de nos jours[53]. Le cliché révèle également un lambris typique de la région à cette période : des carreaux hexagonaux turquoise, délimités par une bordure de triangles blancs bidirectionnels[54].

---

[49] Voir les muqarnas de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd ou la Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd.
[50] Cf. les mihrab des *masjed* Jâme' de Yazd, Maydân-e Sang de Kâshân, ou encore le tombeau du mausolée de Bondarâbâd, précédemment décrit.
[51] Cf. AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 139 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 365 ; repris en fiche B1 du catalogue.
[52] On observe la même bordure autour du lambris de la salle centrale de la Masjed-e Kabud de Tabriz.
[53] Il avait déjà été déplacé lorsqu'I. Afshâr publiait son ouvrage (AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 139). Afshâr ne mentionne pas la bordure, mais étant donné que des décors de plus grande ampleur ont parfois été complètement remplacés, il semble peu probable que cette bordure, très abîmée, ait été protégée.
[54] Pour les clichés publiés par I. Afshâr, cf. AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 507 et 508.

La Masjed-e Châdok de Haftâdor (892 h./1486-1487, A8)

À trente-cinq kilomètres au nord d'Ardakân se trouve le village de Haftâdor. La Masjed-e Châdok a été entièrement restaurée dernièrement : est-ce depuis lors que la seule inscription qu'elle possédait a disparu ? Toujours est-il qu'on ne sait ce qu'il est advenu de l'un des rares exemples de carreau peint sous glaçure d'époque âq qoyunlu[55]. Il s'agissait d'une inscription entourée d'une bordure, à décor géométrique à sa base, et végétal dans les parties supérieures. La calligraphie livrait le nom d'un certain Sa'id (…) Shâb Ḥosayn ebn Ḥasan ebn 'Ali ebn (…) Zargân Haftâdori, suivi de la date de 892 h. (1486-1487)[56] (**pl.20**).

La Masjed-e Jâme' d'Abrandâbâd (seconde moitié du XV^e^ siècle, C2)

Abrandâbâd est situé à proximité immédiate de Yazd, à seulement dix kilomètres au nord de la ville. La datation de la Masjed-e Jâme' reste inconnue, et les céramiques architecturales de l'édifice ont été entièrement remplacées par des carreaux modernes. Toutefois, les clichés et commentaires publiés dans les années 1970 par I. Afshâr, puis par L. Golombek et D. Wilber, nous ont conduit à intégrer ses céramiques dans les revêtements Âq Qoyunlu[57]. En effet, le décor des muqarnas surmontant le mihrab, avec ses médaillons en mosaïque de carreaux découpés à chacune des retombées des stalactites, rappelle les décors de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd (**pl.63D**), ou de la mosquée du complexe de Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad à Bondarâbâd (**pl.73A**). Par ailleurs, les balustrades arborent un décor de carreaux hexagonaux turquoise entourés d'une frise de triangles bidirectionnels, autre trait rencontré vers la seconde moitié du XV^e^ siècle dans la région.

La Masjed-e Jâme' d'Ardakân (seconde moitié du XV^e^ siècle)

La Masjed-e Jâme' d'Ardakân était datée du XVI^e^ siècle par I. Afshâr mais, au regard de son architecture, L. Golombek et D. Wilber corrigèrent cette datation pour la seconde moitié du XV^e^ siècle[58]. Ils la comparent aux autres mosquées des villes voisines[59]. La mosquée est

[55] D'après les habitants du village, ce serait un homme de Haftâdor qui, guéri d'une grave maladie, aurait fait restaurer la mosquée en remerciement à Dieu, en 2008. Il n'est pas impossible que le carreau âq qoyunlu ait été simplement recouvert par l'épaisse couche d'enduit qui revêt aujourd'hui les murs.

[56] Cf. AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 53, pl. p. 474 et O'KANE 1987, note 49 p. 72 ; repris dans la fiche A8 du catalogue.

[57] Sur l'édifice, voir : POPE 1981 [1939], VIII, pl. 538 ; AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 47-51 et II/2, pl. p. 931-934 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 358 et II, pl. 320-324, fig. 107. Repris dans la fiche C2 du catalogue.

[58] AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 84-86 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 365 et II, pl. 330-331.

constituée de deux *eyvân* autour d'une cour, dont un, au sud, est suivi d'une salle à coupole. C'est dans cet espace que l'on observe, au-dessus de la niche du mihrab, des muqarnas aux retombées ornées[60]. L. Golombek et D. Wilber les comparent aux muqarnas de Bondarâbâd[61], ce à quoi nous pourrions ajouter les parallèles, déjà évoqués, d'Abrandâbâd ou de Yazd.

B. LE SUD-OUEST DE YAZD

Au sud-ouest de Yazd, sur la route de Surmaq, se trouvent quelques ensembles architecturaux datant de l'époque âq qoyunlu. Deux sites seulement concentrent ces édifices : Taft, situé à 36 kilomètres de Yazd, où les décors semblent parfois avoir été remployés, et Bidâkhavid, petit village à 57 kilomètres de Yazd.

1. Taft

La Masjed-e Shâh Vali de Taft (873h./1468, 889h./1484, A17)

La plus ancienne inscription de la Masjed-e Shâh Vali remonte à la période qarâ qoyunlu. Il s'agit d'un mihrab en albâtre, dans la salle à coupole, daté du mois de *rabi'* II 873 h./octobre-novembre 1468. Il est probable que le lambris de cet espace soit contemporain : ses carreaux hexagonaux turquoise, entourés d'une frise de triangles blancs bidirectionnels, correspondent en tout cas à cette datation. Un fragment de lambris plus élaboré est visible à proximité du mihrab : les carreaux sont encadrés d'un ruban noir, et les intersections marquées par un triangle jaune (**pl.54D**).

L'entrée actuelle de la mosquée a été très remaniée à l'époque safavide, mais l'inscription entourant la porte est néanmoins datée du 2 *sha'ban* 889 h. (3 septembre 1484) (**pl.53,A-B**). Le calligraphe a signé son œuvre : il s'agit de Kamâl-e Shehâb, déjà rencontré sur d'autres édifices de la région[62]. D'après Golombek et Wilber, cette inscription pourrait être un remploi[63] ; comme bien des décors de Taft.

---

[59] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 365.
[60] Le matériau employé pour décorer la retombée des stalactites n'est pas mentionné, et les clichés de Golombek et Wilber ne sont pas assez explicites. Il s'agit peut-être de peinture. Cf. le cliché publié dans GOLOMBEK, WILBER 1988, II, pl. 330.
[61] *Ibid*., I, p. 365.
[62] Notamment dans la Masjed-e Jâme' de Yazd.
[63] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 411. Ils disent tirer cette information d'I. Afshâr, mais nous n'avons pu retrouver le passage en question.

*La Khâneqâh et le mausolée de Shâh Khalilallâh de Taft (***c. *876 h./1471-1472, B9)*

Le Shaykh soufi Shâh Ne'matollâh Vali Kermâni fonde une première *khâneqâh* au début du XV^e^ siècle. Des parties de son décor seraient maintenant réparties dans la ville de Taft. À la fin du siècle, des travaux (agrandissement ou simples restaurations ?) sont commandités par Nur al-Din Ne'matollâh Vali ou Neẓâm al-Din 'Abd al-Bâqi. C'est de cette campagne de travaux que datent deux inscriptions en thuluth. L'une, non datée, est conservée *in situ* (panneau 1, **pl.95**). La seconde remonte à l'année 876 h./1471-1472 (panneau 2, **pl.96**)[64]. Cette dernière a été signée par son calligraphe : Maḥmud. Le nom de Shâh Ne'matollâh y est également mentionné.

L'Ḥosaynie-ye Shâh Vali de Taft (XV^e^ siècle)

Les panneaux décoratifs de l'Ḥosaynie-ye Shâh Vali proviendraient de deux lieux : la première *khâneqâh* fondée à Taft par Shâh Ne'matollâh Vali Kermâni (début XV^e^), et une maison appelée Amrollâh Khâne, dont les panneaux auraient été déposés après la destruction de la maison[65]. I. Afshâr publie les clichés d'un lambris qu'il date du XV^e^ siècle (IX^e^ siècle h.n **pl.96B**)[66]. Il propose des comparaisons stylistiques avec les lambris des mosquées d'Abrandâbâd ou de Bondarâbâd. Il s'agit de carreaux hexagonaux turquoise, entourés de frises de triangles blancs bidirectionnels. D'autres pans de ce lambris sont ornés d'un médaillon végétal en mosaïque de carreaux découpés, et entourés d'une frise rappelant celles du minbar de la mosquée de Bondarâbâd. On peut à juste titre considérer ce décor comme caractéristique de la région de Yazd au XV^e^ siècle[67]. Étant donné que les seuls éléments de chronologie connus tendent plutôt vers une datation antérieure aux Turkmènes, ce lambris n'a pas été incorporé à notre corpus.

2. Bidâkhavid

Subsistent à Bidâkhavid deux édifices, aujourd'hui distincts, mais qui appartenaient vraisemblablement à un même ensemble, le complexe de Shaykh 'Ali Beliâmân (**pl.3-4**). Un

[64] Au sujet de ces deux inscriptions, voir POPE 1981 [1939], III, p. 1159 ; AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 417-418 et pl. p. 632 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 410. Voir également la fiche B9 du catalogue.

[65] Cf. respectivement GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 410 et AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 410 et ill. p. 630.

[66] AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 410.

[67] Les deux décors de bordure sont en effet omniprésents dans la région à cette période. La présence d'un médaillon central est également observé sur des décors de la région (Masjed-e Jâme' de Yazd, ou panneau yazdi remployé dans la mosquée de Zabid, au Yémen, **pl.119**). Cf. aussi le lambris de la *khâneqâh* disparue d'Eṣfahân (C6, **pl.103**).

premier édifice pourrait avoir été édifié vers la fin du XV^e^ siècle, dès le décès du Shaykh : le carreau de céramique lustré conservé à droite de l'entrée du mausolée en serait le seul souvenir[68]. Mais la plus ancienne inscription est datée de 45 ans après la mort du Shaykh. Elle révèle qu'Amir Tarmish, gouverneur de Yazd pour le Timouride Solṭân Eskandar, fait construire le complexe en *rajab* 826 h. (juin-juillet 1423). L'édifice rassemblait alors une salle à coupole, une mosquée d'hiver, une résidence pour soufis, une mosquée, et un mausolée précédé d'une cour[69]. Plusieurs interventions sont ensuite réalisées dans le courant du XV^e^ siècle.

De nos jours, un seul de ces monuments est connu comme appartenant au complexe : il s'agit du mausolée, qui s'articule en trois espaces successifs précédés d'une cour[70]. Une mosquée fait face à cet édifice : ses formes architecturales et décoratives, sa proximité avec le mausolée, conduisent à penser qu'elle intégrait le même complexe. Par souci de clarté, nous avons donc choisi de présenter successivement et distinctement ces deux monuments : le mausolée d'abord, suivi de l'édifice aujourd'hui connu comme étant la Masjed-e Jâme', qui pourrait être l'ancienne *khâneqâh* du complexe.

Le mausolée du complexe de Shaykh 'Ali Beliâmân (893 h./1488, A2/a)

Fondé à l'époque timouride, ce mausolée a été l'objet de travaux ultérieurs. En 849 h./1445-1446, Ḥâjji Khalefe fait construire une structure à la porte de l'édifice, et le fils d'Amir Chakhmâq fait don du mihrab en pierre[71]. À l'époque âq qoyunlu, le décor architectural est réaménagé. En témoigne un bandeau épigraphique en mosaïque de carreaux découpés, autour du mihrab, attribuant la construction à Zayn al-Din Pir 'Ali, sous le règne de Ya'qub, en 893 h./1488 (panneau a/1, **pl.4**).

L'édifice actuel conserve d'autres décors en céramiques. Outre cette inscription âq qoyunlu, la salle à coupole conserve un lambris de carreaux hexagonaux à glaçure turquoise, probablement contemporains du bandeau épigraphique (**pl.3-4**). Une bordure de triangles blancs bidirectionnels délimite ce lambris (**pl.3C**). Le lambris orne la salle funéraire, dans laquelle on observe également des claustras en céramiques (panneaux 3, **pl.3D**) qui pourraient être contemporains.

[68] Il est également possible que ce carreau soit un remploi d'une autre structure, car il est complètement isolé dans l'édifice actuel. Voir la fiche A2 du catalogue.
[69] AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 260-270.
[70] Le mausolée est actuellement constitué d'un vestibule, une salle funéraire, et une salle à coupole dans laquelle se trouve un mihrab. L'ancienne cour qui précédait l'ensemble est maintenant couverte.
[71] AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 260-270.

La Masjed-e Jâme‘ : ancienne **khâneqâh** *du complexe ? (856 h./1452)*

Face au complexe de Shaykh ‘Ali Beliâmâm se trouve la Masjed-e Jâme‘ de Bidâkhavid. L’édifice pourrait avoir appartenu au complexe de Shaykh ‘Ali Beliâmân. En effet, on sait qu’un dénommé Ḥâjj Shams al-Din Moḥammad Shâh Bidâkhavidi fait ériger une *khâneqâh* en face de la structure d’Amir Tarmish, en 856 h./1452[72].

L’édifice, de plan carré, est couvert d’une coupole. L’élévation intérieure, avec ses quatre arcs hauts, leurs tribunes et son système de transition, rappelle l’architecture du XV^e^ siècle. Le décor architectural s’inscrit lui aussi pleinement dans cette période. À l’extérieur, un simple bandeau épigraphique, en thuluth, surmonte l’entrée de l’édifice (**pl.217**). Il est réalisé en mosaïque de carreaux découpés et certains mots ont été grattés dans la glaçure : c’est notamment le cas des noms de ‘Ali et de Moḥammad, mais aussi de la signature de l’artiste, inscrite dans la bordure supérieure. Son nom n’est cependant pas entièrement lisible (« Pir Pir-e Sa[râj] » ?). La bordure de cette inscription semble une réduction du traditionnel motif de triangles blancs bidirectionnels (triangles unidirectionnels ici). À l’intérieur, les balustrades sont ornées de carreaux hexagonaux turquoise, encadrés par une frise de triangles blancs bidirectionnels.

C. QUELQUES PANNEAUX HORS CONTEXTE

Plusieurs revêtements conservés dans des collections peuvent être attribués à Yazd ou sa région, sur la base de comparaisons stylistiques. Ainsi, deux panneaux en forme d’étoiles à douze branches conservés à Berlin et Los Angeles, en mosaïque de carreaux découpés (avec glaçure grattée) peuvent être rapprochés de médaillons de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd[73] (**pl.226**). Si leur composition (deux demi-palmettes affrontées formant médaillon), leur répertoire ornemental, ou leur palette chromatique, sont conformes aux décors turkmènes observés, le nœud à la base des deux demi-palmettes reste inhabituel : il rappelle davantage les décors d’édifices légèrement antérieurs aux Turkmènes[74]. De telles pièces incitent donc à la prudence : attribuer des panneaux hors contexte s’avère particulièrement délicat du fait des

[72] *Idem*, qui semble se baser sur le *sondoq* de Ḥâjj Shams al-Din Moḥammad Shâh Bidâkhavidi, daté du mois de *shavval* 856 h. (octobre-novembre 1452).

[73] Berlin, Museum für Islamische Kunsh, I.4667 et Los Angeles, LACMA, inv. M.2002.1.19 ; dimensions : 61,595 x 59,69 x 6,985 cm. Pièce publiée sur le site internet du musée, où elle est attribuée à l’Iran et datée du XV^e^ siècle : http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M2002_1_19.jpg

[74] Cf. les deux médaillons dans les tribunes est de la salle à coupole de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd.

proximités stylistiques.

Citons néanmoins quelques exemples de panneaux relatifs aux dominations turkmènes. Un fragment d'écoinçon, passé en vente chez Sotheby's à New York[75], peut être stylistiquement daté de la seconde moitié du XV^e^ siècle (C20, **pl.120**). Réalisé en mosaïque de carreaux découpés, il se compose de médaillons polylobés, de demi-palmettes dentées (formées de petites feuilles), et d'un répertoire floral, comparables à des panneaux turkmènes tel que le mihrab de la Masjed- e Jâme' de Firuzâbâd, pour ne citer qu'un exemple (**pl.19**).

Un fragment de bordure sensiblement plus tardif (fin du XV^e^ siècle – début du XVI^e^ siècle) est néanmoins intéressant : il s'agit d'une frise en mosaïque de carreaux découpés, passée en vente chez Bonham's[76]. La nuance de vert observée le rapprocherait peut-être des premières productions safavides, c'est pourquoi il est exclu de notre corpus. Cette pièce présente néamoins des analogies avec les décors turkmènes : la forme de ses végétaux rappelle la bordure de lambris du mausolée de Shâhzade Faẓel à Yazd (C17, **pl.117**), tandis que ses feuilles de lotus évoquent celles du Qubbe- ye Sabz de Kermân (C11, **pl.110A**, **C**).

Enfin, un panneau décoratif en mosaïque de carreaux découpés ornait autrefois les parois de la Masjed-e Jâme' de Zabid, au Yémen (C19, **pl.119**). Tout à fait étranger aux traditions ornementales yéménites, ce panneau pourrait avoir été offert par un *'olama* venu d'Iran, lors d'une visite à Zabid[77]. Le réseau d'hexagones turquoise sur la pointe doublés d'un bandeau noir, ses intersections marquées d'un triangle blanc, le médaillon central ou la bordure de fleurons, datent stylistiquement ce panneau du XV^e^ siècle, dans la région de Yazd. V. Porter suggère de le dater des travaux de rénovation touchant l'édifice en 1492[78], ce qui apparaît tout à fait cohérent : le panneau aurait été réalisé vers le milieu du XV^e^ siècle.

[75] *Sotheby's*, New York, vente du 15 juin 1979 (lot 245).
[76] *Bonhams*, Londres, vente du 12 avril 2000 (lot 333).
[77] PORTER 1995, p. 66. Le panneau n'était plus en place lorsque V. Porter rédigeait son ouvrage. On ne sait ce qu'il en est advenu.
[78] *Idem*.

III. VERS LE SUD : SHIRÂZ ET KERMÂN

A. SHIRÂZ TURKMÈNE

Sur la route de Shirâz, J. Barbaro rencontre de nombreux châteaux et villages : il ne les décrit cependant pas car, écrit-il, ils ne présentent pas d'éléments notables[79]. Quelques années plus tard, Khonji Eṣfahâni mentionne, dans le Fârs, la forteresse de Lirâv[80]. Mais là encore, nous ne pouvons que regretter qu'il ne donne aucun détail sur les lieux.

Alors que la ville est un centre artistique reconnu pour l'art du livre[81], qu'elle est décrite comme un carrefour commercial fourmillant de monde[82] par Barbaro qui, à l'époque d'Uzun Ḥasan, mentionne également ses maisons décorées de mosaïques et d'ornements[83], aucun décor architectural en céramique n'y est conservé pour les périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Quelques édifices y sont toutefois attestés : tous ont été particulièrement remaniés.

1. La Masjed-e 'Atiq à Shirâz (fin du XV^e^ siècle, C14)

La fondation de la mosquée est ancienne. Elle remonterait à l'année 281 h./894, bien que la première inscription conservée soit postérieure (752 h./1351)[84]. L'édifice a souvent été remanié au cours des siècles : il était encore l'objet de travaux à l'époque Safavide (entre 940 h./1533 et 1092 h./1681). Ruiné en 1935, ce sont les restaurations entreprises au XX^e^ siècle qui ont redonné vie à l'édifice. Ces étapes successives complexifient l'identification de panneaux décoratifs qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu, d'autant qu'aucune inscription relative à cette période n'a été conservée. Toutefois, à l'angle sud-est de la cour se trouverait un tympan daté de la fin du XV^e^ siècle selon des critères stylistiques[85]. Il présente un décor géométrique, réalisé en

[79] « Non dico de castelli, terriciole e ville assai, poste a questa via, per non haver cosa memorabile. » Barbaro dans LOCKHART *et alii* (éd.) 1973, p. 142 ; BARBARO, éd. 1873, p. 75.
[80] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 26.
[81] Une thèse sur le sujet est en cours de rédaction. Il s'agit du travail de Simon Rettig, intitulé « « La production manuscrite à Chiraz sous les Aq-Qoyûnlû entre 1467 et 1503 » (dir. Yves Porter, université d'Aix-Marseille I).
[82] BARBARO, éd. 1873, p. 74.
[83]« È del signor Assambei, circondata de muri de terreno assai alti e forti, de fossi, con le sue porte, ornata de assaissime et bellissime moschee e case ben adornate de musaico et altri ornamenti », BARBARO, éd. 1873, p. 72.
[84] Sur la chronologie de l'édifice, voir la référence de WILBER 1972.
[85] Il s'agit de l'ancien portail, qui a d'abord été plus largement daté du XV^e^ siècle par D. Wilber. Celui-ci proposait de donner une date arbitraire pour ce portail, soit l'année 1447 qui correspondait à la mort de Shâh Rokh. En 1988, D. Wilber et L. Golombek resserraient leur datation pour proposer la fin du XV^e^ siècle. Voir WILBER 1972, p. 7, 22 et pl. 39 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 405 ;

mosaïque de carreaux découpés sur un fond de briques décoratives (?) (panneau 1, **pl.114**).

2. Le quartier Qaṣr al-Dasht

Pendant longtemps localisé à l'extérieur de la ville, Qaṣr al-Dasht est aujourd'hui un quartier de Shirâz. On y compte deux édifices âq qoyunlu, cependant dépourvus de céramiques architecturales.

Masjed-e Qaṣr al-Dasht (875 h./1470-1471)

Cette mosquée, entièrement restaurée, se compose d'une cour bordée d'une arcade, donnant accès à une salle de prière. Dans la cour était conservée une plaque épigraphique en pierre, aujourd'hui disparue[86]. Elle décrivait en détail les réparations entreprises par un certain Aḥmad durant le règne de Uzun Ḥasan, en l'an 875 h. (1470-1471). Ces travaux incluaient le côté sud de la mosquée, l'*eyvân* de qibla (disparu), et les voûtes. Selon Golombek et Wilber, le même mécène a probablement fait ériger le mausolée du même quartier[87].

Le mausolée de Râ'is Aḥmadi de Qaṣr al-Dasht (895 h./1489-1490)

Une plaque épigraphique en pierre aurait dédicacé le mausolée à Râ'is Fakhr al-Din Ja'far al-Qaṣr al-Dashti, en 895 h. (1489-1490). Aḥmad, déjà rencontré dans les travaux de la mosquée de Qaṣr al-Dasht en serait le fondateur (décédé en 905 h./1499-1500)[88].

3. Au-delà de Shirâz : Takht-e Jamshid

Une calligraphie de Mirzâ Solṭân 'Ali, le fils de Solṭân Khalil, doit être mentionnée. Né à Shirâz, 'Ali b. Khalil devient calligraphe dès l'âge de 9 ans[89]. Le philosophe Davâni (830-908 h./1427-1502)[90] relate une revue militaire organisée en 881 h./1476 par Solṭân Khalil à Takht-e Jamshid (Persépolis). À cette occasion, le jeune 'Ali calligraphie un poème, gravé sur

---

repris dans la fiche C14 du catalogue.

[86] Elle n'était en effet plus en place lors de notre visite en septembre 2006. Pour des éléments de bibliographie sur cette inscription, voir : MOṢTAFAVI 1343 sh. (p. 80-81 et fig. 146-147), repris dans GOLOMBEK, WILBER 1988 (I, p. 399).

[87] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 399.

[88] Le mausolée était fermé au public lors de notre visite (septembre 2006). La plaque en question n'a donc pu être observée depuis l'extérieur. L'inscription est mentionnée par Sayyed Mohammad Taqi Moṣtafavi (MOṢTAFAVI 1343 sh., p. 80-81 et fig. 146-147). Cf. GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 399.

[89] Qâḍi Aḥmad lui consacre une notice : QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 71-72.

[90] D'après MÉLIKIAN-CHIRVANI 1971, p. 27. Davâni écrit un *Arz nâme* (« Livre de la Parade »).

le mur en bas relief. Il signe ‘Ali ebn Solṭân Khalil, et le date[91] (**pl.168B**). Il était alors courant d’apposer son nom sur un site renommé. Le nom du protagoniste était alors associé au prestige du lieu en question[92]. Pour la période turkmène, c’est cependant l’unique exemple conservé de cette pratique.

B. KERMÂN

C’est, comme toute la région, dans les années 1450 que Kermân est conquise par les Qarâ Qoyunlu, avant d’être évincés quelques années plus tard par les Âq Qoyunlu. Un seul ensemble décoratif peut être mis en lien avec la domination turkmène sur la ville. Soulignons toutefois combien les décors sont ici difficilement datables : plus que partout ailleurs – mais à l’instar de Yazd – la tradition de mosaïque de carreaux découpés est forte à Kermân, et les formes décoratives liées à cette technique y connaissent une continuité marquée[93]. Peut-être est-ce pour cette raison qu’il apparaît plus délicat d’y établir un répertoire ornemental plus propre à la seconde moitié du XV^e^ siècle.

1. Le Qubbe-ye Sabz (fin du XV^e^ siècle, C11)

L’édifice dénommé Qubbe-ye Sabz est très endommagé. Les vestiges d’une madrasa associée au tombeau du fondateur y ont parfois été vus[94]. On ne connaît pas sa datation exacte. Une inscription, depuis longtemps disparue, aurait mentionné la date de 640 h./1242-1243 : l’édifice pourrait alors être, selon Sir Percy Sykes, identifié comme le tombeau des Qarâ Khetey[95]. À moins que la date n’ait été mal lue[96] ? En effet, le décor architectural conservé est postérieur de plus de deux siècles à cette datation. Quoi qu’il en soit, la disparition de cette inscription ne permet pas d’en vérifier le contenu. Le décor du Qubbe-ye Sabz semble indiquer que l’édifice a été complété ou restauré dans la seconde moitié du XV^e^

[91] On retrouvera le poème dans : QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 71-72 ; MINORSKY 1939, p. 152 et 177-178 ; MÉLIKIAN-CHIRVANI 1971, p. 27-28 ; MÉLIKIAN-CHIRVANI 1987, p. 129.
[92] Sur les textes commémoratifs, voir BLAIR 1998, p 46-49.
[93] Selon A.U. Pope, les décorateurs partis pour Samarqand avaient déjà perfectionné la technique de mosaïque de carreaux découpés à Kermân et à Yazd (POPE, III, p. 1122).
[94] En 1902, Sykes décrivait le Qubbe-ye Sabz comme un édifice cylindrique de plus de 15 mètres de haut (SYKES 1902, p. 194). Pope attribue les vestiges aux murs d’une salle à coupole. Ils ont été souvent identifiés comme étant ceux du portail d’une madrasa associée à la tombe du fondateur (POPE 1981 [1939], III, p. 1102, 1129 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 394).
[95] La date de 640 h (1242-1243) suivant juste de huit ans la mort de Borak Ḥâjji, fondateur de la dynastie. SYKES 1902, p. 194.
[96] C’est la question que posent L. Golombek et D. Wilber : aurait-il fallu plutôt lire 840 h. (1436-1437), au lieu de 640 h. ? GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 394.

siècle, à partir d'une structure préexistante (cf. panneau 7 de la voûte). Le décor du mur-écran indique également des restaurations à l'époque safavide.

Plusieurs noms ont été révélés par les inscriptions : les signatures d'Ostâd Khvâje Shokrollâh et d'Ostâd 'Enyâtollâh ebn ostâd Neẓâm al-Din me'mâr Eṣfahâni étaient mentionnées sur l'inscription disparue[97] ; par ailleurs, le nom du fondateur apparaît partiellement sur le mur de fond (panneau 5, **pl.109C**) : « (…) 'Abd al- »[98].

Le décor du Qubbe-ye Sabz se compose de mosaïques de carreaux découpés et parfois de terre cuite ; certains fragments révèlent une application de feuille d'or. Les compositions sont végétales, avec un répertoire floral similaire à celui observé sur d'autres panneaux contemporains. On remarque toutefois sur les panneaux 1 et 4 un type de lotus plus étiré, et ouvert en son centre, assez inhabituel (**pl.109-110**.) ; il rappelle dans une certaine mesure des motifs observés, par exemple, sur le Darb-e Kushk à Eṣfahân (A6). Relevons enfin des compositions tel que le vase fleuri (panneau 6, **pl.109C**.) s'intégrant parfaitement parmi les décors la seconde moitié du siècle, tant d'un point de vue technique que stylistique.

[97] SYKES 1902, p. 194.

[98] Voir POPE 1981 [1939], III, p. 1102, 1129, qui se demande s'il ne pourrait s'agir du Timouride 'Abd Allâh b. Ebrâhim ebn Shâh Rokh (r. 1434-1447). L'édifice est cependant daté de la fin du XV^{e} siècle sur des critères stylistiques, tant pour son décor que pour l'architecture révélée dans des clichés plus anciens (SYKES 1902 pl. face p. 264 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 394).

5 CHAPITRE 5
LE SUD-EST DE L'ANATOLIE

Le sud-est de l'Anatolie constitue le berceau historique des confédérations qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Dès le XIII^e^ siècle, les Moutons noirs passent l'été autour du lac de Van (probablement à Erciş, au nord du lac) ; les Moutons blancs sont localisés plus au sud, dans la région de Diyarbakır[1]. Si, au XV^e^ siècle, les Qarâ Qoyunlu s'étendent vers l'est, notamment en Iran, les Âq Qoyunlu augmentent quant à eux leurs possessions en Anatolie. Après la prise de Diyarbakır (807 h./1404-1405), celle de Roha (808 h./1406), d'Erzincan (824 h./1421), de Mardin (835 h./1432), jusqu'à celle, plus tardive, d'Hasankayf (866 h./1462), les Âq Qoyunlu sont à la tête d'un territoire dont la capitale reste Diyarbakır pour plus de soixante ans[2].

Pourtant, bien peu de vestiges témoignent de cette occupation. Le mécénat architectural qarâ qoyunlu est mal connu[3] et, s'il semble plus actif sous les Âq Qoyunlu, les décors de céramiques sont en revanche peu nombreux.

Bien que le champ de notre étude soit centré sur l'Iran qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, il nous a néanmoins paru important d'y intégrer les rares céramiques architecturales du sud-est anatolien. Ce regard vers l'Anatolie devrait permettre de mieux saisir certaines caractéristiques des décors âq qoyunlu, et de s'interroger sur l'évolution de techniques (telle la céramique « à ligne noire »). Des héritages et traditions artistiques distincts de l'Iran contemporain[4] expliquent la quasi-absence de céramiques architecturales dans les décors. En revanche, lorsque des céramiques sont employées, elles révèlent une empreinte iranienne significative (cf. « ligne noire » à Diyarbakır), voire un travail proprement iranien (cf. à Hasankayf). L'objectif n'est donc pas de dresser un inventaire exhaustif des céramiques architecturales âq qoyunlu en Turquie actuelle, mais de livrer un état de la question permettant d'enrichir notre compréhension des décors en Iran.

---

[1] SÜMER 1978, IV, p. 607 et WOODS 1976, p. 40.
[2] WOODS 1999, p. 55.
[3] Aucun vestige conservé n'est connu pour la période qarâ qoyunlu dans le Sud-Est anatolien, et les sources textuelles sont peu prolixes sur le sujet. Dans certains cas, il ne s'agit que d'édifices pris par les Qarâ Qoyunlu, et non de réalisations architecturales : Abu Bakr Ţehrâni raconte par exemple comment Eskandar enleva huit forteresses (*qal'e*) et 3000 maisons (*khâne*) à Akrâd Soleymâni et à Zarqi Lavâ'i dans le Diyarbakır (ŢEHRÂNI, éd. 1964, p. 95). Quelques mentions d'édifices d'époque qarâ qoyunlu sont faites en fin de chapitre.
[4] Sur les points de contact et les divergences artistiques : voir notamment DENNY 1987.

I. CÉRAMIQUES ARCHITECTURALES D'HASANKAYF

La ville kurde d'Hasankayf est conquise tardivement par Uzun Ḥasan. Important centre commercial situé à un emplacement stratégique, contrôlant la route caravanière reliant Diyarbakır à Mossoul[5], Hasankayf constitue l'un des principaux objectifs du sultan âq qoyunlu entre 857 h./1453 et 861 h./1457. Mais il faut attendre l'année 866 h./1462 pour que la domination turkmène y soit véritablement établie[6]. De nombreux édifices dans la ville témoignent d'une riche activité architecturale avant l'arrivée des Âq Qoyunlu[7].

Des vues d'Hasankayf sont données dans les années 1470 et 1510 par des récits, mais les descriptions architecturales ne se concentrent bien sûr pas sur les réalisations alors récentes[8]. Francesco Romano signale la tombe de Khalil b. Uzun Ḥasan, gouverneur d'Hasankayf, puis sultan âq qoyunlu[9]. Rien n'en subsiste, et aucun décor de céramique n'y est mentionné. Le mécénat âq qoyunlu est cependant illustré par plusieurs réalisations effectuées au nord de la ville, à l'époque de Khalil ; toutes présentent des céramiques architecturales. À l'échelle de la région, seule Hasankayf témoigne d'une influence iranienne incontestable dans ces décors : il semblerait qu'un seul et même atelier, iranien, soit à l'origine des décors présentés[10].

A. LE MAUSOLÉE DE L'IMAM MOḤAMMAD B. 'ABDALLÂH AL-ṬAYÂR (*c.* 878 h./1474, C8)

On ne sait à quand remonte la fondation du mausolée de l'emâm Moḥammad b. 'Abd Allâh al-Tayâr. Le choix du site aurait été déterminé par sa proximité avec un ancien tombeau chiite[11]. Une inscription située au-dessus de la porte d'entrée indique néanmoins qu'il est réparé en 878 h. (1473) par l'Âq Qoyunlu Khalil, alors gouverneur d'Hasankayf[12] (**pl.105**). L'édifice, un quadrilatère formé par quatre corps de bâtiments autour d'une cour, possède une

[5] MEINECKE 1996, p. 55.
[6] WOODS 1976, p. 92-93.
[7] Cf. notamment les monuments artuqides et ayyubides, dans MEINECKE 1996, p. 58-77.
[8] Voir notamment celles de l'ambassadeur vénitien J. Barbaro et de son compatriote, le marchand F. Romano (BARBARO, éd. 1873, p. 48 et [ROMANO], éd. 1873, p. 151). Aucune construction n'est mentionnée du côté du Tigre opposé au centre de la ville.
[9] [ROMANO], éd. 1873, p. 151.
[10] Voir MEINECKE 1996, p. 80-81, qui souligne les connexions iraniennes au XV^e^ siècle à Hasankayf et pense que le même atelier serait à l'origine de ces travaux.
[11] *Ibid*., p. 78.
[12] GABRIEL 1940, p. 309 ; l'inscription est traduite en fiche C8 du catalogue. Sur l'édifice, voir aussi : SÖZEN 1981, p. 140-142, fig. 44, pl. 104-106 et MEINECKE 1996, p. 78, fig. 23, pl. 28b.

salle de prière dans laquelle est conservé un carreau de céramique. C'est A. Gabriel qui mentionne une « plaque de faïence », à glaçure bleue, sur le mur sud de la salle de prière. Il ne décrit pas le carreau, ni son décor épigraphique, mais le date du XV^e^ siècle d'après des critères stylistiques[13].

B. LE MAUSOLÉE DU PRINCE ZAYNÂL (APRÈS 878 h./*c.* 1474, A9)

Khalil aurait commandité au même moment l'emâmzâde al-Ṭayâr et le présent mausolée pour son frère cadet Zaynâl[14]. L'édifice s'inscrit dans un complexe préexistant : deux madrasas y étaient érigées dès le XIII^e^ siècle ; trois autres seront édifiées sous les Ottomans, ainsi que des bains et des structures adjacentes[15]. C'est l'inscription surmontant la porte nord qui identifie le mausolée comme étant celui de Zaynâl b. Uzun Ḥasan[16], décédé lors d'une bataille contre l'armée ottomane de Meḥmed Fatiḥ en 878 h./1473 : son mausolée aurait par conséquent été construit peu de temps après cette date[17].

La forme de l'édifice – une tour circulaire couronnée d'une coupole – est inhabituelle dans la région[18] (**pl.21**). Mais c'est surtout son ensemble décoratif en céramiques qui se distingue singulièrement des traditions locales. Les formes décoratives et les techniques employées attestent sans conteste d'apports iraniens contemporains. Les revêtements extérieurs sont constitués de briques *bannâ'i* arborant un décor épigraphique (parois) ou géométrique (coupole). Deux portes percent le mausolée ; elles sont encadrées de panneaux de mosaïques de carreaux découpés. Les panneaux autour des ouvertures ont disparu, mais leur empreinte révèle des compositions de vases fleuris comparables aux exemples turkmènes déjà observés en Iran. Le linteau surmontant les portes était orné d'inscriptions qui sont aujourd'hui mal conservées. Sur le côté nord, l'intrados des arcs arbore un effet bidimensionnel à travers des polygones se détachant sur un fond géométrique distinct. Ce type de décor rappelle les exemples observés à Tabriz ou Eṣfahân. Au-dessus, des cartouches inscrits dans un réseau géométrique révèlent une signature : celle de Pir Ḥasan ebn Ostâd

[13] GABRIEL 1940, p. 80 et n° 35 bis p. 309. On ne sait si le carreau est toujours conservé à l'intérieur du mausolée, l'accès à l'édifice étant impossible.
[14] MEINECKE 1996, p. 78.
[15] C'est en tout cas ce qu'indique le cartel faisant suite aux fouilles partielles du site, en 2004-2005, sous la direction d'Abdusselam Uluçam. Le mausolée de Zaynâl et les bains ne furent cependant pas l'objet de fouilles archéologiques.
[16] GABRIEL 1940, I, p. 81 et p. 30 ; JARRY 1972, p. 232.
[17] On notera que la date de 1475 est régulièrement avancée, sans que sa provenance n'ait pu être déterminée.
[18] MEINECKE 1996, p. 78.

‘Abd al-Raḥman (…)[19]. C’est au sommet de ces panneaux que se trouve, au nord, l’inscription nommant le prince Zaynâl (**pl.22C**)[20].

Le décor intérieur du mausolée est très endommagé. Le lambris garde les traces d’un décor de carreaux hexagonaux à glaçure turquoise, entourés d’un ruban noir (**pl.23**.). Les parois étaient probablement peintes ; un enduit est encore visible. Un réseau géométrique ornait la coupole interne. Seuls les éléments en plâtre subsistent : ils servaient probablement de cadre à des polygones en céramique, dont seule l’empreinte est visible[21] (**pl.23C**.).

C. LE PONT SUR LE TIGRE (C9)

Depuis de nombreuses années, seules les piles du fameux pont d’Hasankayf se dressent en dehors des eaux[22] (**pl.106**). Sa fondation remonterait au XII^e^ siècle, à l’époque artuqide[23]. Déjà endommagée au cours du XIV^e^ siècle, la structure est restaurée sous le règne de l’Ayyubide al Malek al-‘Âdil[24]. Le pont subit probablement de nouvelles réparations à la période âq qoyunlu. En effet, alors que l’ensemble de l’ouvrage est construit en pierre, la première pile conjugue également un revêtement de briques. Des fragments de briques à glaçure monochrome turquoise sont encore visibles dans ce revêtement[25]. Ce type d’ornement, inhabituel dans la région, témoigne d’apports iraniens : l’équipe de décorateurs oeuvrant notamment au mausolée de Zaynâl et à l’*emâmzâde* al-Ṭayâr pourrait ne pas y être étrangère[26]. C’est en vertu de cette comparaison que Meinecke propose de dater ces restaurations âq qoyunlu de *c*. 878 h./1474[27].

---

[19] Cf. a/panneaux 4 – Nord ; GABRIEL 1940, I, p. 81 et p. 310. Selon A. Gabriel, la forme de ce nom et l’absence d’article devant « ostâd » attesteraient d’une origine iranienne ou turque ; il semble néanmoins trancher pour une origine iranienne (*Ibid.*, p. 310).
[20] Cf. a/panneaux 5. Le décor a disparu sur le côté sud.
[21] Cf. b/panneaux 2.
[22] A. Gabriel estimait que J. Barbaro était le dernier à donner une description du pont encore intact. Au XIX^e^ siècle, le pont était déjà en ruine. GABRIEL 1940, I, p. 70-71.
[23] Fondé par l’Artuqide Fakhr al-Din Qarâ Arslân en 510 h./1116-1117. Cette construction était destinée à remplacer un pont préexistant. MEINECKE 1996, p. 58.
[24] *Ibid*., p. 80. Son règne commence en 780 h./1378.
[25] D’abord signalées dans GABRIEL 1940, I, p. 73 et 75 ; repris dans *ibid*., p. 80.
[26] A. Gabriel précise que la brique à glaçure monochrome ne semble pas avoir été introduite à Hasankayf avant la période âq qoyunlu. GABRIEL 1940, I, p. 75.
[27] MEINECKE 1996, p. 80.

II. AU CŒUR DES TERRES ÂQ QOYUNLU : DİYARBAKIR

C'est en reconnaissance de leur fidélité que les Âq Qoyunlu gagnent la ville de Diyarbakır (Amid) : les Timourides, qui la détenaient depuis 796 h./1394, allouent sa gouvernance à Ebrâhim ebn Qarâ 'Oṯmân. Dès lors, Diyarbakır devient la capitale de la dynastie âq qoyunlu[28]. La ville restera entre les mains des Moutons blancs durant tout le XV^e^ siècle : entourée d'une solide muraille, elle résiste notamment à une attaque du sultan mamlouk Barsbây en 836 h./1432-1433[29]. Vingt ans après, Uzun Ḥasan arrache la ville à son frère Jahângir[30]. Diyarbakır reste capitale des territoires âq qoyunlu jusqu'en 872-873 h./1468- 1469, date à laquelle Uzun Ḥasan prend possession des territoires Qarâ Qoyunlu et déplace sa capitale vers Tabriz[31]. Diyarbakır est par ailleurs un lieu de frappe de monnaies âq qoyunlu[32].

Plusieurs édifices témoignent d'un mécénat architectural âq qoyunlu à Diyarbakır. Mais les exemples de céramiques architecturales se cantonnent essentiellement à une technique : la « ligne noire ».

A. LA CÉRAMIQUE À « LIGNE NOIRE » À DIYARBAKIR

Des carreaux à « ligne noire » ornent les murs de trois édifices de Diyarbakır. Datés du milieu du XV^e^ siècle[33], leur chronologie a parfois été attribuée au début du XVI^e^ siècle[34]. Le décor des mosquées Fatih Paşa (après 1520) et Ali Paşa (1534) a en effet conduit J. Raby à proposer une datation plus tardive des carreaux à « ligne noire »[35]. Plusieurs éléments arguent cependant pour une datation antérieure. C'est, d'abord, vers 1450 qu'est fondée la mosquée Safa, dans laquelle est conservé le plus grand nombre de carreaux à « ligne noire »[36]. Par ailleurs, le décor des mosquées Fatih Paşa et 'Ali Paşa présente un véritable « patchwork » de

[28] WOODS 1976, p. 52.
[29] VAN BERCHEM, STRZYGOWSKI 1910, p. 116, repris par GABRIEL 1940, I, p. 89.
[30] *Idem*.
[31] WOODS 1976, p. 52.
[32] D'après VAN BERCHEM, STRZYGOWSKI 1910, n. 9 p. 116.
[33] SOUSTIEL 1985, p. 246 et SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 220. C'est cette datation qui est généralement reprise dans les catalogues de vente.
[34] Voir ERDMANN 1963, p. 212-213, qui donne une date globale : celle des restaurations de 1532. Voir aussi l'article de Julian Raby : RABY 1977-1978.
[35] *Idem*.
[36] ERDMANN 1963, p. 212-213 ; SÖZEN 1971, p. 48 ; RABY 1977-1978, p. 432.

céramiques, indiquant un probable remaniement : les carreaux à « ligne noire » ont certainement été remployés. Ils se distinguent d'ailleurs singulièrement des exemples de « ligne noire » connus pour la première moitié du XVI^e^ siècle[37]. C'est toutefois une comparaison avec des pièces timourides qui est déterminante : à Samarqand, les carreaux hexagonaux à « ligne noire » ornant la chambre funéraire du mausolée dit de l'Ostâd 'Ali Nasafi présentent une composition et des rapports de couleurs identiques aux carreaux de Diyarbakır. Ils sont datés d'environ 1380[38].

1. La mosquée Safa (*c.* 1450, C3)

La mosquée Safa de Diyarbakır est fondée à l'époque âq qoyunlu, vers 1450[39]. Elle est remaniée en 938 h./1531-1532[40]. Son plan, assez simple, se compose d'une vaste salle de prière hypostyle, précédée d'un portique à coupoles à l'extrémité duquel se dresse un minaret. Le traitement décoratif extérieur est principalement réalisé en pierre et stuc : assises bicolores, médaillons décoratifs végétaux, frises géométriques, cartouches et bandeaux épigraphiques, scandant le minaret et le portique. Quelques peintures plus modernes ornent les coupoles internes du portique. Mais le trait véritablement singulier de la mosquée Safa est son lambris de carreaux à « ligne noire » entourant la salle de prière (**pl.99-100**). C'est, on l'a vu, à partir de cet exemple qu'une série de carreaux à « ligne noire » a été attribuée aux Âq Qoyunlu[41].

Trois types de céramiques se distinguent : des carreaux de bordure à décor noir sous glaçure transparente turquoise, et deux décors géométriques à « ligne noire ». Parmi ces derniers, on relève un décor de rosette insérée dans une étoile à six branches (type 1)[42], et un réseau de dodécagones imbriqués (type 2), de couleurs bleu cobalt, turquoise, jaune, vert, blanc, noir. À une date indéterminée (restaurations modernes ?), la disposition des carreaux a été remaniée sur certains pans du lambris, et les carreaux manquants ont été remplacés par des

[37] Cf. pour l'Empire ottoman : NECIPOĞLU 1990 et ATASOY, RABY 1993. Des exemples de ces productions sont présentés en quatrième partie.
[38] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 113 ; repris dans la fiches C3et C4 du catalogue.
[39] ERDMANN 1963, p. 212-213 ; SÖZEN 1971, p. 48 ; RABY 1977-1978, p. 432 ; MAHI (sous presse).
[40] SÖZEN 1971, p. 48, qui fait une coquille dans la date (1513 au lieu de 1531) ; RABY 1977- 1978, p. 432. Gabriel dit que l'édifice est construit pour un notable, Ḥâjji Ḥosayn 'Ali, en 938 h./1532 par l'architecte Aḥmad, originaire de Diyarbakır (GABRIEL 1940, I, p. 200).
[41] Cf. notamment ERDMANN 1963, p. 212-213 ; RABY 1977-1978, p. 432-433, p. 443-444, p. 453-454 ; SOUSTIEL 1985, p. 246 ; SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 220 ; MAHI (sous presse).
[42] Des copies de ces carreaux sont produites, probablement au XVI^e^ siècle. Il s'agit de carreaux peints sous glaçure, d'une facture moins soignée que ceux de la Safa cami. Ils sont visibles sur le minbar de la mosquée Melek Ahmet Paşa (995-999 h./1587-1591). Sur l'édifice, voir notamment GABRIEL 1940, I, p. 200, ERDMANN 1953, p. 35, SÖZEN 1971, p. 95-99, RABY 1977-1978, p. 437.

copies peintes.

2. La mosquée Fatih Paşa (C4)

La mosquée Fatih Paşa est fondée par le premier *vali* ottoman de Diyarbakır, Bıyıklı Mehmet Paşa, entre 922 h./1516 et 927 h./1520[43]. L'édifice est associé aux tombeaux du fondateur et d'Özdemiroğlu Osman Paşa[44]. Le lambris de la salle de prière était orné de carreaux variés. Tous ont été démantelés lors de restaurations dans les années 1960 ou 1970[45], mais les clichés publiés en 1953 par Erdmann permettent d'en connaître les principaux contours[46].

La diversité décorative, technique et chronologique des carreaux agencés aux murs traduisent sans aucun doute des remplois de décors variés. On observe en effet, aux côtés de divers carreaux turcs datables du courant du XVI^e^ siècle, des pièces analogues à ceux de la Safa cami, mais aussi des carreaux hexagonaux en « bleu-et-blancs » rappelant les exemples dits de Damas du début du XV^e^ siècle[47]. C'est pourquoi il semble inexact, contrairement aux propositions de J. Raby, d'envisager une datation *c.* 1516-1520 pour l'ensemble de ces pièces.

Plusieurs de ces carreaux sont rattachables aux pièces âq qoyunlu de la mosquée Safa. Ainsi, l'un des clichés d'Erdmann révèle une bordure similaire à celle observée dans la mosquée Safa[48]. Au sein d'un « patchwork » de carreaux hexagonaux, on relève également deux carreaux hexagonaux à « ligne noire » : un à décor de rosette inscrite dans une étoile (type 1), et un fragment de carreau à décor de dodécagones entrelacés (type 2).

3. La mosquée 'Ali Paşa (C4)

La mosquée 'Ali Paşa est construite pour Hadım 'Ali Paşa, *vali* de Diyarbakır entre 941 et 944 h. (1534-1537)[49]. Il s'agit d'un petit édifice à coupole, précédé par un portique à cinq

[43] GABRIEL 1940, I, p. 200 ; SÖZEN 1971, p. 92-94 ; RABY 1977-1978, p. 431. Erdmann date l'édifice de 1522 (ERDMANN 1953, p. 212).
[44] GABRIEL 1940, I, p. 200. Pour le plan de la mosquée, voir : *Idem*, et SÖZEN 1971, p. 92-94.
[45] Les restaurations étaient encore récentes lorsque J. Raby publiait son article. Les carreaux seraient conservés au musée et dépôt du bureau des *vaqf* (Vakıflar Müdürlüğü), à Diyarbakır. RABY 1977-1978, p. 431-432.
[46] ERDMANN 1953, pl. 51 ; repris dans *ibid*., pl. 146, 2-3.
[47] Une description de ces carreaux est donnée par Julian Raby (*Ibid.*), qui date l'ensemble des pièces du XVI^e^ siècle. Les carreaux hexagonaux en « bleu-et-blancs » rappellent pourtant bien les pièces conservées, par exemple, sur le complexe de Ghaibi Tawrizi à Damas (1415-1423), ou toutes celles rattachées à cette même production (cf. au Caire, à Damas) : voir CARSWELL 1972, MEINECKE 1988, ou encore JENKINS 1984.
[48] ERDMANN 1953, pl. 51.
[49] GABRIEL 1940, I, p. 200, SÖZEN 1971, p. 76, RABY 1977-1978, p. 433.

travées[50]. La salle de prière est entourée d'un lambris de carreaux hexagonaux, encadré par une frise de carreaux rectangulaires[51]. Ces derniers sont ceux déjà observés sur les mosquées Safa et Fatih Paşa. D'autres carreaux ont été comparés à ceux de la mosquée Safa : ce sont des pièces hexagonales à décor de dodécagones imbriqués (type 2). La technique n'est pourtant pas la même : sur le lambris de la mosquée Ali Paşa, ils sont simplement peints sous glaçure.

Julian Raby considère ces carreaux peints comme une évolution des potiers, cherchant à abandonner la technique plus complexe de la « ligne noire »[52]. Il semble cependant difficile d'admettre que les mêmes artisans soient à l'origine de ces carreaux : car si la composition reste analogue, la qualité du dessin est loin d'être comparable (réseaux disjoints, absence d'ornements dans les compositions, …). La mosquée Melek Ahmet Paşa (fondée en 995-999 h./1587-1591) présente également des carreaux peints sous glaçure inspirés par les décors à rosette de type 1 de la mosquée Safa[53].

De notre point de vue, seuls les carreaux de bordure de la mosquée Ali Paşa sont donc rattachables aux productions turkmènes de « ligne noire ». Les autres carreaux ne semblent constituer que des copies tardives de ces modèles.

4. Des pièces hors contexte

De nombreux carreaux hexagonaux à « ligne noire », identiques à ceux des mosquées Safa, Fatih Paşa, et 'Ali Paşa, ont pu être identifiés (**pl.101**). Leur provenance reste indéterminée : certains complètent peut-être les pièces manquantes de la mosquée Safa, d'autres proviennent certainement de la Fatih Paşa, ou de divers édifices restant à ce jour inconnus.

Curieusement, une seule pièce de type 1 (décor de rosette inscrite dans une étoile) a été rencontrée hors contexte[54]. En revanche, les carreaux à décor de dodécagones imbriqués (type 2) se rencontrent plus fréquemment : on dénombre dix-neuf pièces passées en vente dernièrement chez Bonham's et à la Barakat Gallery de Londres[55].

---

[50] Pour un plan plus détaillé, voir SÖZEN 1971, fig. 22 p. 77. Voir aussi GABRIEL 1940, I, p. 200 (description concise).
[51] GABRIEL 1940, I, p. 200, RABY 1977-1978, p. 433.
[52] RABY 1977-1978, p. 444.
[53] *Ibid*., p. 437. Sur la mosquée de Melek Ahmet Paşa, voir aussi : GABRIEL 1940, I, p. 200 ; ERDMANN 1953, p. 35 ; SÖZEN 1971, p. 95-99.
[54] D'abord publié dans SOUSTIEL 1985, p. 246, puis dans SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 220. Il est depuis passé en vente et son lieu de conservation n'est pas localisé.
[55] *Bonhams*, Londres, vente du 29 avril 2004, lots 341-342 (4 carreaux) ; *Bonhams*, Londres, vente du 28 avril 2005, lot 421 (10 carreaux). Cf. également le site internet de la Barakat Gallery (5 carreaux) :

Il convient de signaler enfin un groupe distinct de carreaux anatoliens à « ligne noire ». Il est constitué à ce jour de trois pièces (**pl.101Bis**), dont la qualité les distingue des carreaux hexagonaux associés au site de Diyarbakır. Ces trois revêtements présentent un décor épigraphique en lettres cursives blanches sur un fond de rinceaux. Tous sont hors contexte, et deux de ces carreaux restent même extrêmement fragmentaires. La pièce la mieux conservée est aujourd'hui à Sèvres, à la Cité de la Céramique : sa calligraphie est secondée au registre supérieur par une graphie coufique, dont les caractères jaunes furent vraisemblablement rehaussés d'or[56] (**pl.101Bis A**). Cette composition, conjuguée à la palette chromatique de ces carreaux, rapproche ces décors de pendants timourides. Ces pièces restent toutefois étonnement fines par rapports aux *items* connus plus à l'Est : le carreau de Sèvres ne présente qu'une épaisseur de 11 mm. La forme des palmettes tend à attribuer ces quelques pièces à l'Anatolie, tandis qu'un rapprochement avec le décor du mausolée de l'Ottoman Yavuz Sultan Selim à Istanbul (1522, **pl.269A-C**) place ce lot de carreaux dans une sphère d'influence turkmène. Si les informations contextualisant ces pièces font évidemment défaut, ces premiers éléments arguent néanmoins pour une attribution à l'époque âq qoyunlu.[57]

B. Des « bleu-et-blancs » mamlouks : la mosquée de Lice

Étant question de Diyarbakır et du XV^{e} siècle, il convient de mentionner les carreaux de la mosquée de Lice. Dans un article sur les céramiques de Diyarbakır, J. Raby signale en effet l'existence de carreaux hexagonaux peints en bleu sur engobe blanc, et sous glaçure transparente, qu'il date du XV^{e} siècle[58]. D'autres « bleu-et-blancs » sont connus à Diyarbakır :

---

http://www.barakatmuseum.com/store/index.cfm/FuseAction/subcatItemsDetails/UserID/0/CFID/33453019/CFTOKEN/87037610/CategoryID/69/SubCategoryID/939.htm

[56] MNC 8130-4, en réserve (inédite). La trace d'un liant est en effet perceptible sur la graphie coufique de cette pièce, suggérant l'adjonction de feuille d'or à cet endroit.

[57] Jean Soustiel proposait déjà une attribution turkmène du carreau illustré en **pl. 101Bis B** (Azerbaïdjan ou Anatolie, première moitié du XV^{e} siècle ; voir SOUSTIEL 1985, p. 250). Le complexe Yavuz Sultan Selim à Istanbul est décoré de nombreux panneaux à « ligne noire » caractéristiques des productions ottomanes de la première moitié du XVI^{e} siècle, insufflées par une vague d'artisans rapportés notamment de Tabriz en 1514. Le panneau du mausolée proposé en comparaison se distingue néanmoins du reste de la production. Sur ces revêtements à « ligne noire » ottomans, voir notre troisième partie, chapitre 3 (« III. Des artisans turkmènes au-delà de leur territoire ? »).
Seule la découverte très récente du carreau de Sèvres (août 2010) nous a conduit vers une attribution âq qoyunlu de ce lot de carreaux. Cette attribution tardive et le caractère encore très problématique de cet ensemble nous ont conduit à ne pas l'intégrer directement dans notre catalogue en volume 2.

[58] RABY 1977-1978, p. 44 et pl. 146, 1. Voir également MAHI (sous presse).

rappelons ceux de la mosquée Fatih Paşa, déjà évoqués[59]. Leur technique, ainsi que leur décor végétal, rapproche cependant les carreaux de Lice de pièces connues à Damas, au Caire, ou encore à Karaman, dans la première moitié du XV^e^ siècle[60]. Ils côtoient dans leur agencement sur le mur des carreaux par ailleurs plus tardifs : preuve, s'il en faut, qu'il est bien question de remplois, probablement agencés au XVI^e^ siècle. La mosquée est en effet restaurée ou reconstruite en 947 h./1540-1541. Ces carreaux sont par conséquent des pièces importées, d'origine mamlouke[61].

C. INTERVENTIONS ÂQ QOYUNLU À DIYARBAKıR

D'autres interventions architecturales âq qoyunlu sont connues à Diyarbakır : mais aucune ne conserve la trace de céramiques architecturales turkmènes.

1. Les remparts de la ville (interventions de 853 h./1449-1450 ; 864 h./1459-1460 ; 883 h./1478-1479)

Le cœur de Diyarbakır était entouré de remparts renforcés de tours massives. Quatre portes permettaient l'accès *intra-muros*. Au nord-est, une citadelle venait parfaire ce dispositif militaire[62]. Cette muraille, qui prend ses origines à la période byzantine[63], a été sans cesse remaniée. En témoignent les nombreuses inscriptions disposées sur les tours ou sur les portes

[59] Les carreaux hexagonaux peints en « bleu-et-blancs » de la mosquée Fatih Paşa sont datés par J. Raby de *c*. 1520 : sa datation s'appuie sur le fait que ces revêtements sont agencés au mur aux côtés de carreaux à « ligne noire » identiques à ceux de la mosquée Safa (qu'il date de *c*. 1530) (RABY 1977-1978, p. 443). Ces éléments de datation nous posent cependant problème, car ils ne prennent pas en compte un probable remploi de carreaux très variés. En l'occurrence, il nous semble plus juste de rapprocher les carreaux de la mosquée Fatih Paşa (sous réserve d'observations *in situ*), et ceux de Lice, des productions dites « de Damas » présentées ci-après.

[60] Par exemple, les carreaux du complexe de Ghaibi Tawrizi à Damas (1415-1423), du mausolée de Sidi 'Ali Najm au Caire (XV^e^ s.), ou encore de la mosquée Gaferyat à Karaman (c. 1430-1440). Au Caire et à Karaman, il ne fait aucun doute que les carreaux sont des remplois. Tous appartiennent au groupe dit « de Damas ». Julian Raby signale que les carreaux de Lice sont de moins bonne qualité que ceux associés au monde mamlouk (RABY 1977-1978, p. 443 ; voir aussi MAHI (sous presse)).
Raby indique que les carreaux de Lice sont plus grossiers que ceux de Damas, du Caire, ou d'Edirne (RABY 1977-1978, p. 443). Il est important de rappeler que les carreaux d'Edirne n'intègrent pas le même ensemble : ils sont d'une qualité supérieure au groupe dit « de Damas », et ne peuvent donc pas être rapprochés des carreaux de la mosquée Lice.

[61] Cette production a souvent été attribuée à des artisans de Tabriz ; il en sera question en troisième partie de cette synthèse. Sur ce sujet, consulter notamment CARSWELL 1972 et MEINECKE 1988. Voir aussi : ATIL 1981 ; JENKINS 1984 ; ATASOY, RABY 1993 ; GOLOMBEK 1993 ; MAHI (sous presse).

[62] Pour une analyse d'ensemble de ces remparts, voir notamment GABRIEL 1940, I, seconde partie : chapitres I-VII. Pour un plan des remparts, voir *Ibid*., fig. 141 p. 171.

[63] Cf. *Ibid.*, p. 175-176.

de l'édifice, datant notamment des Ve, VIe, ou VIIe siècles[64].

En ce qui nous concerne, quatre inscriptions témoignent de restaurations entreprises sous les Moutons blancs. Les deux plus anciennes remontent à l'année 853 h./1449-1450, date à laquelle Jahângir domine Diyarbakır. Il s'agit de bandeaux épigraphiques, calligraphiés en *naskh*, et disposés au sommet des murs, entre trois tours au nord des remparts (immédiatement à l'ouest de la citadelle). Seul le premier de ces bandeaux est daté : le second, illisible, pourrait être comparable[65]. La troisième inscription est plus explicite. Sur la porte d'Urfa, à l'ouest de la ville, se trouve un bandeau calligraphié en *naskhi*, qui témoigne de restaurations mineures entreprises par Uzun Ḥasan en 864 h./1459-1460[66]. Enfin, l'une des tours au nord-ouest des remparts conserve une autre inscription calligraphiée en *naskhi*. Elle rend compte d'une intervention entreprise en *shavvâl* 883 (décembre 1478-janvier 1479) par Uzun Ḥasan[67].

2. Ulu cami (inscription : *c.* 861- 882 h./1457-1478)

Les réaménagements successifs et ses nombreux remplois – inscriptions des VIe-VIIIe siècles[68] ; décors antiques du IVe siècle de notre ère[69] – complexifient l'étude de la Ulu cami de Diyarbakır. La plus ancienne inscription remonte à l'année 484 h./1091-1092, peut-être celle de sa fondation. L'édifice semble avoir été constamment remanié jusqu'au XVIIIe siècle[70]. Aujourd'hui, la mosquée se compose d'une cour centrale, délimitée par une salle de prière (au sud et au nord-ouest), deux portiques à étage (est et ouest), et une madrasa (nord-est)[71]. Le passage des Âq Qoyunlu n'est illustré que par un maigre vestige : une inscription en pierre portant le nom d'Uzun Ḥasan (r. 861-882 h./1457-1478)[72].

---

[64] *Ibid*., p. 170-173 ; toutes ces inscriptions sont traduites à la fin de l'ouvrage par Sauvaget.
[65] Voir J. Sauvaget dans GABRIEL 1940, I, inscriptions 79 et 79 bis p. 326. Le texte de la première inscription est le suivant : « … (puisse Dieu perpétuer son règne et son pouvoir !)… / … et cela en l'année 853 (1449-50)… ». Les deux bandeaux étaient alors en mauvais état de conservation. Les tours en questions sont inventoriées LXXIV à LXXVI dans *Ibid.*, cf. fig. 141.
[66] Uzun Ḥasan aurait ordonné de réparer une brèche dans le mur (GABRIEL 1940, I, p. 172). « Le sultan al-Malik al-'Adil Ḥasan, fils de 'Alî fils de 'Utmân (puisse Dieu perpétuer son règne et sa puissance !) a ordonné de la faire en l'année 864 (1459-60) », traduction : Sauvaget, dans GABRIEL 1940, I, inscription 80 p. 326 et II, pl. LXVI, I.
[67] « Al-Malik al-'Adil, l'assisté de Dieu, le vainqueur, le sultan Ḥasan fils de 'Utmân (puisse Dieu perpétuer son règne et son pouvoir par Mahomet et sa famille !) a ordonné de le faire à la date du mois de Shawwâl, en l'année 883 de l'Hégire (de Mahomet), sur qui soit le salut ! (décembre 1478-janvier 1479) », traduction : *ibid*., inscription 81 p. 326. Il s'agit de la tour XIII dans Gabriel.
[68] GABRIEL 1940, I, p. 190-194.
[69] VAN BERCHEM, STRZYGOWSKI 1910, p. 136, GABRIEL 1940, I, p. 189.
[70] Après l'incendie de 1123 h./1711. Pour plus de détails, cf. GABRIEL 1940, I, p. 190.
[71] Pour un plan plus détaillé de l'édifice, voir *ibid*., p. 185-189.
[72] KONYAR 1936, p. 26, WOODS 1999, p. 26, SÖZEN 1971, p. 30.

3. Aynı minare cami (fondée en 904 h./1489)

La mosquée est construite en 904 h./1489[73], soit dans les dernières années du règne âq qoyunlu sur Diyarbakır. L'édifice est de petites dimensions. Il présente un plan simple : un portique à quatre baies précède une salle de prière rectangulaire. Celle-ci est agrandie d'une niche de mihrab très profonde, équivalant presque au tiers de la surface de la salle de prière[74]. Des carreaux de céramique sont conservés dans la mosquée, mais ils sont stylistiquement postérieurs à la période qui nous intéresse ; l'un d'eux est d'ailleurs daté de 1012 h. (1603-1604)[75]. Ils témoignent d'interventions ultérieures.

III. LE MÉCÉNAT ARCHITECTURAL TURKMÈNE SUR LES AUTRES SITES

Le mécénat architectural turkmène en Anatolie reste méconnu et ne semble pas avoir retenu l'attention des chercheurs. Un travail de terrain approfondi permettrait peut-être d'identifier de nouveaux édifices turkmènes dans le sud-est de l'Anatolie – voire même de nouvelles céramiques architecturales. Mais ceci demanderait un temps d'investigation qui ne peut trouver sa place dans le présent travail, par ailleurs centré sur l'Iran. L'objet est donc ici de présenter les quelques sites où des édifices qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sont connus. Mais aucun ne conserve, à notre connaissance, de céramiques architecturales.

A. ÉDIFICES QARA QOYUNLU D'ANATOLIE

Presque aucun édifice de période qarâ qoyunlu n'est connu dans le sud-est anatolien. La carence de vestiges qarâ qoyunlu pourrait s'expliquer par la rapide expansion vers l'Est de leur territoire. Seules quelques mentions éparses peuvent être présentées ; toutes remontent à l'époque de Qarâ Yusof (r. 791-802 h./1389-1400 et 809-823 h./1406-1420).

1. La plaine de Khoy

La plaine de Khoy se trouve à la frontière de l'Iran et de la Turquie ; aussi, le site aurait

[73] SÖZEN 1971, p. 52, RABY 1977-1978, p. 438.
[74] Un plan de la mosquée est publié dans SÖZEN 1971, fig. 13 p. 53.
[75] RABY 1977-1978, p. 438.

très bien pu être classé dans le chapitre consacré à l'Azerbaïdjan. C'est Samarqandi qui, en 1480, raconte que le Jalâ'iride Aḥmad avait érigé une tour de crânes qarâ qoyunlu sur la plaine de Khoy. Qarâ Yusof, après avoir enterré les crânes, fait construire à l'emplacement de la sinistre tour un couvent de derviches (*langar*), vraisemblablement rattaché à son mausolée[76]. Aucune information n'est donnée quant aux formes architecturales et décoratives de cet édifice.

2. Erciş (Arjesh)

C'est à Arjesh (actuelle Erciş), au nord du lac de Van, que fut inhumé Qarâ Yusof. Sa tombe n'a jamais été retrouvée, mais un mausolée et une *zâviye* d'une grande richesse y auraient été érigés[77]. Une mosquée aurait également accompagné cet ensemble, restaurée puis rebaptisée au nom de Süleyman I^{er} en 955 h./1548[78].

B. La ville de Mardin

Implantée à un carrefour de routes commerciales, érigée sur un contrefort isolé dominant une vaste plaine, la position de Mardin en fait une ville importante du sud-est anatolien. Sa forteresse, au sommet du site, était réputée inexpugnable. Aux mains des Artuqides durant le XV^{e} siècle, ce sont les invasions timourides qui font chanceler leur domination sur Mardin (798 h./1394, 804 h./1401, 806 h./1404). En 1404, Timur ordonne à l'Âq Qoyunlu Qarâ 'Osmân d'assiéger la forteresse[79]. Mais les Qarâ Qoyunlu de Qarâ Yusof s'allient aux Artuqides et parviennent à s'emparer de la ville (812 h./1409), pour un court moment[80]. Dès 835 h./1431, les Âq Qoyunlu reprennent Mardin[81]. Ils la conserveront jusqu'aux invasions du Safavide Shâh Esmâ'il.

Aucun édifice qarâ qoyunlu n'est conservé à Mardin, ce que peut aisément expliquer la brièveté de leur règne. En revanche, près d'une demi-douzaine de monuments restaurés ou érigés sous les Âq Qoyunlu sont conservés. Mardin comptait parmi les sites importants de la dynastie Âq Qoyunlu : plusieurs tombeaux de princes y ont été érigés[82], et Uzun Ḥasan et

[76] SAMARQANDI, éd. 1989, p. 34, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 48.
[77] SÜMER 1978, p. 609.
[78] KURAN 1992 p. 223.
[79] MINORSKY [et BOSWORTH] 1989, p. 525.
[80] VAN BERCHEM 1910, p. 116, GABRIEL 1940, I, p. 7, SÜMER 1978, p. 609, MINORSKY [et BOSWORTH] 1989, p. 525.
[81] VAN BERCHEM 1910, p. 116 ; ETEM 1936, III, p. 141, repris par GABRIEL 1940, I, p. 7.
[82] Cf. ci-dessous, les mausolées de Ḥamza et de Jahângir.

Ya'qub y ont frappé monnaie[83]. Mais à Mardin, comme dans une large part de l'Anatolie turkmène, les édifices ne sont pas ornés de céramiques architecturales. Ils sont toutefois présentés afin de mettre en avant la disparité et la rupture que constituent les décors de Hasankayf et de Diyarbakır dans le panorama ornemental de la région.

1. La citadelle (restaurations au XV^e^ siècle)

À environ 100 mètres au-dessus de la ville se dresse la citadelle de Mardin, qui jusqu'au XIX^e^ siècle a gardé sa réputation de forteresse imprenable. Elle forme un rectangle de 800 mètres sur 150, étranglé dans sa partie médiane (30 mètres de large seulement)[84]. La citadelle est fondée bien avant la période âq qoyunlu, où seules des restaurations sont entreprises. Trois structures témoignent de ces interventions.

Une tour de l'enceinte de la forteresse possède, au-dessus de sa porte, un signe gravé[85]. Identique à la marque gravée dans les monnaies âq qoyunlu, il marquerait une intervention turkmène sur la citadelle[86]. C'est une marque similaire qui rattache également la mosquée de cet ensemble à la période âq qoyunlu[87].

Le dispositif d'entrée de la citadelle présente également, au-dessus de la porte, une inscription âq qoyunlu : six lignes calligraphiées en *naskh* dans un cadre en queue d'aronde[88]. Elle est associée à deux lions en haut-relief[89]. A. Gabriel confirme la datation de ce dispositif, en le rapprochant d'une serrure en fer forgé provenant de cette même porte d'entrée de la citadelle. Or, cette pièce possède une inscription aux noms de l'Âq Qoyunlu 'Oṯmân et de son fils Ḥamza, pour qui la pièce a été réalisée[90]. Elle daterait du début du règne de Ḥamza (1434-

[83] Des pièces frappées à Mardin par Uzun Ḥasan datées de 875 h./1470-1471 ont notamment été retrouvées. Voir MINORSKY [et BOSWORTH] 1989, p. 525.
[84] GABRIEL 1940, I, p. 12.
[85] Ce signe pourrait être décrit comme une sorte de chiffre un, relié par sa base à un carré ; la composition se répète une fois en miroir. Dessiné par GABRIEL 1940, I, p. 13.
[86] Cf. *idem*, qui prend pour comparaison des monnaies publiées par A. Tevhid, dont nous n'avons pu trouver l'ouvrage : TEVHID, Aḫmed, *Müzei humayun, Meskukat kadime-i islamiye kataloğu*, IV, n° 961, 965-966, 975, 1036 et 1071-1072.
[87] La mosquée est située dans la partie est de la citadelle. Elle est aujourd'hui en ruine, mais le fût octogonal de son minaret conserve, sur sa face Nord, la marque des Âq Qoyunlu. Ce signe présente une variante par rapport à celui de la tour d'enceinte, car au lieu de se répéter en miroir, la figure se répète une seconde fois à l'identique. *Ibid*., p. 17.
[88] L'inscription est trop endommagée pour pouvoir être lue. Elle est cependant datée du XV^e^ siècle par Jean Sauvaget, dans *ibid*., p. 291. Elle aurait été remaniée dans la première moitié du XX^e^ siècle (*Ibid*., p. 13).
[89] Ces décors animaliers illustrent un héritage seljuqide encore visible sous les Âq Qoyunlu. Voir GIERLICHS 1996.
[90] Voir ETEM 1936, III, p. 141, GABRIEL 1940, I, p. 14, ALLAN 1991, p. 153. Il s'agit d'un grand cadenas (6 kg), conservé au Çinili Köşk, à Istanbul. La pièce, richement ciselée, possède plusieurs

1444), et ferait par conséquent remonter le dispositif d'entrée de la citadelle de Mardin à la même date[91].

2. Mausolées âq qoyunlu

*Le mausolée de Ḥamza (***c.** *après 848 h./1444)*

Le mausolée du sultan âq qoyunlu Ḥamza (r. 842-848 h./1438-1444) est le seul vestige subsistant d'un plus large complexe incluant autrefois une mosquée et une *zâviye*[92]. L'édifice suit un plan cruciforme, couronné d'une coupole. La stèle funéraire de Ḥamza, en pierre, est conservée ; elle est datée de l'année 848 h. (1444-1445)[93]. Une inscription surmontant l'entrée lui est également dédiée[94]. C'est au-dessus de cette entrée qu'est conservé un fragment de décor (**pl.168C**). Il s'agit de carreaux hexagonaux turquoise, extrêmement fragmentaires, inscrits dans un réseau géométrique en pierre sculptée[95]. L'insertion de céramique est inhabituelle dans une région où c'est la pierre qui prédomine. L'agencement n'est évidemment pas daté. Contrairement au décor de Hasankayf, qui constitue pleinement une transplantation de modes décoratifs persans en Anatolie, les carreaux du mausolée de Ḥamza se conjuguent parfaitement à des pratiques locales de par l'insertion de décors en pierre sculptée[96]. Ils n'en constituent pas moins un exemple rare de cette pratique.

*Le mausolée de Jahângir (***c.** *après 857 h./1453)*

Le mausolée du sultan Jahângir consiste en une salle funéraire précédée par un vestibule voûté. L'espace principal était à l'origine couvert d'une coupole sur pendentifs, soutenue par deux voûtes en berceaux brisés ; cette couverture est aujourd'hui remplacée par des voûtes. Le seul élément ornemental consiste en de petites niches, creusées dans le mur, couronnées de

---

inscriptions. Etem souligne l'importance de leur valeur historique, la référence à ʻOṯmân et Ḥamza constituant le premier texte épigraphique relatif aux premiers souverains âq qoyunlu.

[91] GABRIEL 1940, I, p. 14, qui ajoute que cette datation correspond par ailleurs avec la structure architecturale de cette entrée.

[92] Gouverneur de Mardin de 835 à 839 h./1431-1435, puis sultan âq qoyunlu de 839 h./1435 (en conflit avec son frère ʻAli jusqu'en 842 h./1438) à son décès en 848 h./1444. Son mausolée est aujourd'hui utilisé comme mosquée. Voir MAHI (sous presse).

[93] Cette stèle est publiée dans ARTUK 1970, p. 157-159.

[94] GABRIEL 1940, p. 38-39 et MAHI (sous presse).

[95] Gabriel signalait des « faïences bleu turquoise » (GABRIEL 1940, I, p. 38-39). Sur ce décor, voir également ALLAN 1991, p. 155, ainsi que MAHI (sous presse).

[96] ALLAN 1991, p. 155 différencie en effet ce type de décor du mausolée de Zaynâl à Hasankayf. Ce décor peut rappeler les nombreux lambris de carreaux hexagonaux présents dans le monde iranien (Samarqand, Yazd, …), mais les carreaux hexagonaux persans ne s'agencent pourtant jamais dans un réseau géométrique (et encore moins en pierre sculpté). L'exemple du mausolée de Ḥamza se distancie donc significativement des lambris timourides ou turkmènes.

conques trilobées. À l'extérieur, l'entrée est marquée par un porche. La signe des Âq Qoyunlu est gravée dans le mur, au-dessus de la porte principale[97].

3. Deux décrets sur la Ulu cami (*c.* 848-857 h./1444-1453)

La Ulu cami de Mardin est fondée vers le XI^e^ siècle[98]. La mosquée consiste en une cour rectangulaire, dotée d'un portique (aujourd'hui fragmentaire). Cette cour précède une salle de prière hypostyle, dont le mihrab est précédé d'une coupole. L'ensemble, dissymétrique, a été agrandi vers l'ouest. Mais en dépit des différentes inscriptions conservées dans la mosquée, les étapes de construction restent mal déterminées[99].

Deux inscriptions remontent au règne de Jahângir (848-857 h./1444-1453). Il s'agit de décrets royaux, calligraphiés en *naskh*, présentés sur le mur de l'entrée est de la mosquée. La première inscription nomme explicitement Jahângir. Le *naskh* montre un apport des calligraphies mamloukes[100]. La seconde, disposée sous la première, est copiée en un *naskh* plus grossier. Elle nomme un émir turkmène, et complète le décret promulgué par Jahângir[101].

4. L'hôpital de Jahângir (*c.* 848-857 h./1444-1453 ; disparu)

De l'époque de Jahângir daterait également un hôpital, aujourd'hui disparu. L'édifice ne nous est connu que par une source textuelle : en 1471, l'ambassadeur J. Barbaro raconte avoir été logé dans un hôpital (*ospedale*) érigé à l'instigation de Jahângir [102].

5. Madrasa Kasımiye (restaurée à la fin du XV^e^ siècle)

La madrasa Kasımiye tient son nom de Qâṣem (*Kasım*) b. Jahângir, prince âq qoyunlu

---

[97] GABRIEL 1940, I, p. 39.

[98] A. Gabriel signale un fragment de titulature datant du XI^e^ siècle ; cette inscription pourrait selon lui remonter à la fondation de l'édifice. GABRIEL 1940, I, p. 23.

[99] Voir GABRIEL 1940, I, p. 20-24. Il signale notamment deux inscriptions de 572 h./1176, et une autre datée de 582 h./1186.

[100] « Il a été promulgué un décret auguste du sultan équitable, instruit dans les sciences musulmanes, le champion de la guerre sainte, celui qui combat pour la foi, le sultan Djihângîr (puisse Dieu prolonger son règne et faire durer son pouvoir !), ordonnant de ne plus percevoir des bouchers un droit sur les têtes de mouton et de rendre les sommes ainsi perçues à ceux qui les ont versées. Quiconque osera percevoir encore ce droit qu'il soit maudit à la fois de Dieu, des anges et des hommes ! – Ce décret a été promulgué à la date du 5 *(ou : 15, ou : 25)*…. ». Traduction de Sauvaget, dans *ibid*., p. 294 ; également publiée dans VAN BERCHEM 1907, no. 104.

[101] « Il a été promulgué un décret royal. Le grand émir Taghrî-Vermish a ordonné l'abolition des rations de viande (?) imposées à la corporation des bouchers. Maudit en même temps que son père quiconque modifiera cette décision ! – A la date du … ». Sauvaget, dans GABRIEL 1940, I, p. 295.

[102] BARBARO, éd. 1873, p. 48, GABRIEL 1940, I, n. 6 p. 37, MINORSKY [et BOSWORTH] 1989, p. 525.

de Mardin de 1487 à 1502 (893-908 h.)[103]. La chronologie de l'édifice n'est cependant attestée par aucune inscription. A. Gabriel s'appuie sur son plan, en tous points comparable à celui de la madrasa de sultan 'Isa à Mardin (787 h./1385), pour établir une probable fondation artuqide[104]. Les deux madrasas pourraient même avoir été construites par le même architecte.

Les voûtes en berceau du portique de la madrasa Kasımiye sont construites en brique, et non en pierre : cet usage de la brique, rare dans les édifices de Mardin, pourrait être la marque de restaurations âq qoyunlu. Lorsqu'ils s'emparent de la ville, les Moutons blancs trouvent certainement la madrasa artuqide inachevée, ce qu'expliquerait l'absence d'inscriptions de fondation. Qâsem se serait donc simplement occupé d'achever l'édifice[105].

C. LES RIVES DU LAC DE VAN : AHLAT

C'est sur la rive ouest du lac de Van que s'étendait la ville d'Ahlat (Akhlâṭ). Ruiné par les invasions mongoles, le site constitue toutefois un centre important au sein des territoires âq qoyunlu au XV^e^ siècle[106]. Abandonné depuis les ravages des armés safavides (955 h./1548)[107], Ahlat conserve cependant des vestiges significatifs, tel qu'un four seljuqide, découvert lors des campagnes de fouilles de 1968-1978[108]. Entre le site ancien et la ville moderne s'étend un cimetière, où sont conservées des pierres tombales ornées datant des XIII^e^-XVI^e^ siècles, ainsi qu'un certain nombre d'édifices funéraires d'époques seljuqide, mongole, ou turkmène[109]. De cette dernière période n'est conservé qu'un ensemble architectural : le mausolée Bayındır, érigé au nord-ouest d'une mosquée du même nom.

1. Bayındır cami (882 h./1477)

La mosquée présente un plan simple : un porche couvert d'une voûte en berceau brisé introduit à une salle rectangulaire, également voûtée d'un berceau brisé à doubleau. Au fond

[103] GABRIEL 1940, I, p. 37.
[104] Les deux madrasas ouvrent sur un vestibule desservant une mosquée (vers l'ouest), et la madrasa (vers l'est). Cette dernière est constituée d'une cour centrale entourée d'un *eyvân* au nord, faisant face à un portique, et délimitée à l'est et à l'ouest par des cellules. La madrasa est associée à des tombeaux. Les cellules sont doublées par un second niveau, à l'étage. Cf. *Ibid*., p. 33-36.
[105] Voir *ibid*., p. 33-37.
[106] *Ibid*., p. 242.
[107] MINORSKY 1961, p. 309.
[108] Fouilles archéologiques dirigées par Halûk Karamağaları (KARAMAĞALARI 1978, cf. p.491 ; SOUSTIEL 1985, p. 129).
[109] TAESCHNER 1960, p. 340.

de cette salle est disposé le mihrab[110]. De nombreuses marques d'appareil marquent les pierres de taille[111] et, sur la façade latérale ouest de l'édifice est inscrite une signature : « 'amal-e Bâbâ Jân »[112]. Enfin, à droite du porche, une dalle de calcaire encastrée dans le mur livre l'inscription de fondation. Elle mentionne le fils du sultan âq qoyunlu Rostam : Mobârez al-Din Bâyender b. Rostam, au mois de *rajab* 882 (octobre 1477)[113].

2. Bayındır türbe (890 h./1491-1492)

Le mausolée est érigé sur deux niveaux. Le premier contient le caveau, inaccessible depuis l'extérieur. La salle supérieure est ouverte sur le sud, où se développent neuf baies séparées par des colonnes à chapiteaux. L'édifice est doté d'un décor architectural varié, réalisé en pierres : panneaux décoratifs, frises et moulures animent discrètement les murs[114]. Il est couvert d'une coupole, dans laquelle ont été encastrés plusieurs vases en terre cuite. Les explications à cette construction inhabituelle divergent : meilleure acoustique pour l'appel à la prière selon W. Bachmann, ou nids aux oiseaux pour A. Gabriel[115].

C'est le bandeau épigraphique disposé à la base de cette coupole qui permet de dater le mausolée de l'année 897 h. (1491-1492). Cette inscription révèle également les deux défunts auxquels est destiné l'édifice : Mobârez al-Din Bâyender Beyg, fils du sultan âq qoyunlu Rostam, décédé au mois de *ramaḍan* 886 h. (octobre-novembre 1481), et son fils Ghiyâṯ al-Din Moḥammad Âghâ, mort en *moḥaram* 894 h. (décembre 1488). Le commanditaire de ce mausolée est respectivement l'épouse et mère des défunts : la princesse Shâh Aslim Khâtun[116].

Comme dans la mosquée, on observe par ailleurs des marques d'appareil sur les murs.

---

[110] GABRIEL 1940, I. p. 246.
[111] *Ibid.*, fig. p. 246.
[112] Voir J. Sauvaget dans *Ibid.*, n° 138 p. 349 et MAYER 1956, p. 137. La signature est inscrite sur une dalle de calcaire (40 x 10 cm) encastrée dans le mur. L'inscription est calligraphiée, d'après Sauvaget, en *naskhi* de type ayyubide.
[113] « On a fondé cet oratoire – puisse Dieu le bénir ! – respecté et élevé, et bâti solidement la construction de ce lieu de prière vénéré et estimé, sur l'ordre de celui qui est le maître du glaive et de la plume, qui a écrit le recueil des actions nobles et des bonnes mœurs, Mubâriz ad-Dîn Bâyindir, fils de Rustem : puisse Dieu réserver à son offrande le meilleur accueil ! – Et [cela] durant le mois de Dieu, Radjab le Sourd, en l'année 882 (octobre 1477). » L'inscription est calligraphiée en naskhi ; elle mesure 90 x 55 cm. Voir J. Sauvaget dans Op. cit., n° 137 p. 348.
[114] GABRIEL 1940, I, p. 246.
[115] BACHMANN 1913, p. 65 et pl. 51 ; GABRIEL 1940, I, p. 246. Quelle que soit l'hypothèse retenue, Gabriel souligne bien que ce procédé ne sert pas ici à alléger la coupole, car trop peu de poteries sont intégrées à la maçonnerie.
[116] On retrouvera l'inscription complète en arabe, ainsi que sa traduction française dans : Sauvaget dans GABRIEL 1940, I, p. 349-350. Sauvaget indique qu'elle est calligraphiée en « Nashki rustique ». Dim. : ht. 20 cm environ.

Le mausolée pourrait être l'œuvre du même constructeur que celui de la mosquée : Bâbâ Jân[117].

D. D'AUTRES SITES ÂQ QOYUNLU ?

1. Harput (Kharput)

C'est au nord-ouest de Diyarbakır que se situe le site de Harput (Kharput), à proximité de la ville d'Elazığ. Harput est conquis par Uzun Ḥasan et, d'après la tradition locale, ses fils auraient fait bâtir le site. Une citadelle âq qoyunlu fut érigée, dans laquelle des investigations ont permis de recueillir des tessons[118]. La mosquée Sare Khâtun de Harput est d'ailleurs également appelée Uzun Hasan Oğullari cami. Son aspect général semble toutefois plus récent et André Gabriel la date plutôt du XVII^e^ siècle[119].

2. Cizre

Cizre (Jezirat ebn 'Omar) se trouve au sud-est d'Hasankayf, à la frontière de la Syrie et de l'Iraq actuels. Une madrasa anonyme, appelée localement « Madrasa rouge » (*Kırmızı medrese*) en raison de sa maçonnerie de brique, y aurait été érigée vers 878 h./1474[120]. Elle est aujourd'hui endommagée, mais un plan rectangulaire centré sur une cour ouverte se dégage. La cour est entourée de baies donnant accès à des cellules. La salle de prière, au sud, serait en connexion avec un tombeau (angle sud-ouest). À côté du mihrab est ménagé un passage donnant accès à une salle à coupole, en saillie par rapport au quadrilatère d'ensemble[121].

ଔ

BILAN

La majorité des vestiges qarâ qoyunlu et âq qoyunlu connus sont localisés dans la région de Yazd. Plus du tiers des céramiques architecturales enregistrées proviennent de ce

[117] *Ibid*., p. 246.
[118] Ces tessons sont aujourd'hui conservés au musée d'Elazığ, d'après SOUSTIEL 1985, p. 249.
[119] GABRIEL 1940, I, p. 257-259.
[120] Cf. MEINECKE 1996, n. 71 p. 87, qui dément ainsi la précédente attribution au XIV^e^ siècle par O. Tuncer (TUNCER 1973).
[121] TUNCER 1973, plans en fig. 2-3.

secteur, et un relevé plus large englobant les monuments sans décors céramique révèle que c'est toujours dans cette région que le plus grand nombre de structures turkmènes est connu (près du tiers). La disparité des vestiges conservés pose bien évidemment la question de leur représentativité. Car il ne fait aucun doute que notre connaissance des réalisations turkmènes autour de Yazd est dû à la qualité des études entreprises sur la région[122], ainsi qu'à la bonne conservation des monuments jusqu'à une période récente. Les ensembles décoratifs observés témoignent d'une réelle homogénéité stylistique. Sans vouloir anticiper sur notre seconde partie, relevons par exemple combien les lambris de carreaux hexagonaux turquoise entourés de rubans noirs, les intersections de réseaux marquées par des triangles ou des hexagones, les bordures de triangles bidirectionnels, de fleurons ou d'étoiles sont autant de spécificités observées à Yazd et dans ses alentours (cf. notamment **pl.161**). Le grattage ou incision de la glaçure pour apporter une nouvelle nuance chromatique est particulièrement pratiqué dans la région. Ces éléments désignent donc un ensemble régional cohérent autour de Yazd.

Une large part des céramiques architecturales de cette période provient ensuite de la région d'Eṣfahân. La proportion d'édifices sans céramiques est d'ailleurs la plus faible des territoires turkmènes d'Iran. La ville et ses alentours présentent des ensembles décoratifs de grande ampleur, et de véritables quartiers sont érigés (Darb-e Kushk ; Abu Maṣ'ud). Différents centres de production sont décelables. Outre la ville d'Eṣfahân, il convient de mentionner l'atelier de décors lustrés de la ville de Kâshân. Cet atelier témoigne d'une continuité technologique, dans un cadre provincial cherchant probablement à copier les productions timourides plus prestigieuses. Il semble se caractériser par une envergure plutôt familiale, réalisant des pièces pour une clientèle de notables. La ville de Qom présente également des céramiques assez distinctes du reste de la production. Leur nombre manque cependant de représentativité, et leur publication est trop incomplète pour en tirer de quelconques conclusions. Le texte de Qâḍi Aḫmad (1606) évoque néanmoins l'intervention de calligraphes importants et une activité architecturale plus significative que ne le suggèrent les rares vestiges turkmènes[123].

Le mécénat âq qoyunlu est par ailleurs actif dans le sud-est de l'Anatolie. La présentation de l'ensemble des monuments met en avant combien la céramique architecturale

[122] Citons une nouvelle fois la somme d'I. Afshâr (AFSHÂR 1348-1453 sh.), mais aussi les diverses histoires anciennes sur la ville de Yazd (KÂTEB, éd. 1317 sh., JA'FAR, éd. 1338 sh.).

[123] Ḥafeẓ Qanbar Sharafi (m. 904 h./1490) aurait travaillé à la calligraphie de la « mosquée cathédrale » de Qom, et c'est son élève Mavlânâ Ḥaydar Qomi qui aurait réalisé les inscriptions internes et externes de la coupole du sanctuaire de Fâṭeme, à Qom. QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 72-74.

reste minoritaire dans ces réalisations. Elle pourrait être la marque d'ateliers itinérants. Il serait par exemple cohérent de voir dans les décors de Hasankayf exécutés vers 1470 l'intervention d'artistes venus du monde iranien. Les céramiques à « ligne noire » de Diyarbakır rappellent quant à elles des formes et des techniques connues dans le monde timouride à la fin du XIV^e^ siècle. Comme nous allons le voir[124], la méconnaissance de cette technique dans l'Iran turkmène ampute notre réflexion d'éléments comparatifs.

Le temps fut avare de vestiges dans l'Azerbaïdjan turkmène. Même à Tabriz, où le plus important ensemble décoratif qarâ qoyunlu est conservé, les monuments sont encore loin de refléter les récits anciens. L'évocation des édifices turkmènes exempts de céramiques architecturales nous rappelle que le mécénat architectural fut néanmoins actif dans la région. Mais bien des réalisations ont aujourd'hui disparu. La question de la conservation des vestiges et de leur décor est, à l'évidence, un réel problème. Quant aux sources textuelles, elles restent généralement muettes sur la question du décor architectural. Tabriz fait ainsi figure d'exception. Si les divers témoignages ne sont pas toujours aisément interprétables, ils restent néanmoins des témoins exceptionnels de la décoration de cette période. Ils permettent de reconstituer l'organisation principale de la capitale et disent parfois l'importance des décors. La production de céramique architecturale à Tabriz semble par ailleurs singulière. Outre un important ensemble de mosaïques, on y observe également les rares décors de « bleu-et-blancs » ou de lustre métallique de cette période. Un regard plus attentif sur les décors architecturaux mettra en lumière la nature de ces différents ensembles de production.

[124] Voir la seconde partie, chapitre 1, au sujet de la « ligne noire ».

SECONDE PARTIE

TECHNIQUES ET DÉCORS

« faites chauffer à petit feu
au petit feu de la technique
versez la sauce énigmatique
saupoudrez de quelques étoiles
poivrez et puis mettez les voiles »

Raymond Queneau (1903-1976)

1 CHAPITRE 1
LES TECHNIQUES DE DÉCORS

Ce premier chapitre vise à présenter les techniques de céramique employées dans les décors aux époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. La question de la composition des pâtes et des fours est d'abord traitée. Elle est suivie d'une présentation des différents modes de décor, depuis les plus répandues – les carreaux monochromes découpés – jusqu'aux plus isolées – les décors peints sous glaçure. Le déséquilibre entre ces sous-parties rend compte de la représentativité de certains modes décoratifs dans l'architecture turkmène du XV^e^ siècle.

Il convient de rappeler les limites de cette analyse technique. N'ayant pas les autorisations nécessaires pour conduire des recherches en Iran, les conditions d'observation n'ont pas toujours été aisées. Mes relevés touchaient de surcroît des revêtements *in situ* : par conséquent, la pâte des carreaux restait presque toujours cachée, et les panneaux étaient souvent conservés à une hauteur restreignant l'observation minutieuse de leur technique décorative. Ce sont souvent les pièces conservées dans des collections françaises[1] qui nous ont permis de mener des observations plus poussées que ne nous le permettaient les panneaux *in situ*. Enfin, ce travail n'a pas donné lieu à des analyses en laboratoire : celles mentionnées ont été menées par Robert Mason, et ne concernent que la pâte de certaines pièces[2]. Il serait heureux qu'une étude plus approfondie de ces techniques décoratives puisse être entreprise lors de recherches futures.

Malgré ces difficultés, ce chapitre permet de mettre en évidence les techniques de décors associées aux productions turkmènes. L'objectif est de permettre une mise en relation de ces spécificités avec certaines zones de production qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.

---

[1] Je tiens ici à remercier tout particulièrement Christine Shimizu, conservateur en chef du patrimoine à la Cité de la Céramique, à Sèvres, pour m'avoir permis d'accéder à la formidable collection du musée, ainsi que Marie-Christine David, experte en arts de l'Islam à Paris, grâce à qui j'ai pu approcher à plusieurs reprises des pièces de collections particulières.
Les carreaux conservés dans les réserves du musée du Louvre ne nous ont malheureusement pas été accessibles, pour cause de restauration.

[2] Voir MASON, GOLOMBEK 1991 et surtout GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996. D'autres analyses ont été menées sur du matériel du XV^e^ siècle, mais elles ne concernent pas des décors identifiés sans équivoque aux périodes qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu ; ces travaux sont cités ci-après.

Des sources anciennes, antérieures aux Turkmènes du XV^e^ siècle, offrent des données sur certaines techniques de décors. C'est le cas du *Jowhar-nâme-ye Neẓâmi* de Moḥammad al-Jowhâr al-Neyshâpuri (achevé en 1196), étudié par Yves Porter[3], ou du *'Arâyes al-javâher va nafâyes al-aṭâyeb* d'Abu al-Qâṣem Kâshâni (*c*. 1300), publié notamment par James Allan et par Irâj Afshâr[4]. Ces traités se focalisent cependant davantage sur certaines techniques, telle que la céramique à décor de lustre métallique.

Nos descriptions des techniques de décors s'appuient en grande partie sur les travaux d'Yves Porter et de Jean Soustiel, qui décrivent précisément les différents modes de décor des céramiques dans le monde islamique[5]. Rappelons également les articles de Donald Wilber sur la mosaïque de carreaux découpés, ou encore de Robert Hillenbrand sur la céramique glaçurée dans le monde iranien[6]. Aucune fouille archéologique ne permet de connaître l'organisation de la production sur l'un des sites qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu ; seuls des éléments de réflexion seront donnés à partir de l'observation d'autres sites, tels que Samarqand ou Maybod[7]. Quelques analyses physico-chimiques ont été menées sur des céramiques architecturales des XIV-XV^e^ siècles. Bien souvent, c'est le matériel strictement timouride, voire ottoman[8], qui intéresse ces recherches. Les travaux de Robert Mason touchent toutefois également des productions issues des ateliers turkmènes du XV^e^ siècle[9]. Dans tous les cas, ces différents travaux offrent des éléments de comparaison significatifs pour notre analyse. Leurs résultats sont donnés à titre informatif dans le présent chapitre, dans l'attente de voir un jour des analyses centrées sur les décors turkmènes du XV^e^ siècle.

[3] Il s'agit d'un traité de minéralogie. Voir PORTER 1998 et PORTER 2002.
[4] Voir la traduction partielle, mais commentée dans ALLAN 1973, ainsi que le texte édité par I. Afshâr, ABU AL-QÂSEM KÂSHÂNI 1345 sh. (éd.).
[5] Voir leurs travaux sur la céramique islamique en général : SOUSTIEL 1985 et PORTER, DEGEORGE 2001, qui donnent notamment une description des techniques de décor ; voir aussi l'indispensable SOUSTIEL, PORTER 2003, qui permet d'obtenir des données chronologiquement comparables à notre période d'étude. Yves Porter a également conduit des recherches plus spécifiques : voir notamment PORTER 1997 et 1999.
[6] Cf. WILBER 1939 et HILLENBRAND 1979.
[7] Voir respectivement CENTLIVES-DEMONT 1971 et SHISHKINA, PAVCHINSKAJA 1992. Sur le quartier des potiers découvert dans le Sir-Daryâ, au sud de Tachkent, voir notamment « le quartier des céramistes, chantier n° 10 », fouilles de V.G. Brikalova en 1983-1989, dans Y. Burjakov (éd.), *Drevnij i srednevekov'ij gorod vostochnogo Maverannabra*, Tachkent, 1990, p. 81-90.
[8] KIEFER 1956, OU 1956-1957.
[9] Voir surtout les résultats de R. Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, ainsi que MASON, GOLOMBEK 1991, ou encore MASON 1997.

I. LES PÂTES ET LES FOURS

La question des pâtes et des fours est délicate pour le monde turkmène. Comme nous venons de l'exposer, les décors datés sont la plupart du temps encore en place, ce qui ne permet souvent pas une observation satisfaisante. Et aucune fouille archéologique n'a permis de mettre au jour des céramiques architecturales ou des fours turkmènes. Les analyses du Royal Ontario Museum de Toronto constituent la principale source de connaissance des pâtes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu[10]. Des données comparatives peuvent toutefois être mentionnées pour le monde timouride.

Il reste à l'évidence un travail fondamental à entreprendre, pour aborder plus en profondeur ces questions. Le présent objectif est cependant d'exposer l'état de la recherche sur ces deux points que constituent les pâtes et les fours.

A. LES PÂTES DES CÉRAMIQUES ARCHITECTURALES QÂRÂ QOYUNLU ET ÂQ QOYUNLU

La présentation des pâtes employées dans la céramique architecturale turkmène du XV^e^ siècle s'avère malaisée sans analyses en laboratoire ou observations visuelles systématiques. Les travaux de Robert Mason, accompagné de Lisa Golombek et Gauvin Bailey, ont permi d'avancer sur la question : c'est en grande partie sur leurs travaux que sont basées les observations qui suivent. Mais il est important de souligner dès à présent un décalage significatif dans les résultats obtenus, puisqu'ils concernent essentiellement la poterie et non l'art de la céramique architecturale. En fin de compte, très peu d'analyses ont été conduites sur des revêtements, ce qui fausse le panorama des centres de production obtenu à partir des analyses pétrographiques. Car – est-il nécessaire de le rappeler ? – céramique usuelle et céramique architecturale s'aventurent souvent en des chemins distincts.

1. Identification des pâtes

Pâtes siliceuses ou argileuses ? Pouvons-nous véritablement répondre aisément à cette question préliminaire ? Car si certaines évidences semblent parfois acquises sur la question, quelques zones d'ombres subsistent. Rappelons d'ores et déjà que la dénomination d'une pâte dite « argileuse » ou « siliceuse » dépend essentiellement du pourcentage de silice employé :

[10] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996.

respectivement moins ou plus de 60 %[11]. En effet, Yves Porter et Jean Soustiel rappellent le problème que pose l'identification même de la pâte dans les revêtements d'Asie centrale. D'abord qualifiée d'argileuse, puis de siliceuse, des recherches russes ont ensuite montré que des « pâtes nettement argileuses voisin[e]nt avec des pâtes fortement siliceuses. »[12] Si Porter et Soustiel concluent à un tâtonnement technologique de ces ateliers provinciaux, on ne peut manquer de se demander dans quelle mesure un parallèle est possible avec l'Iran turkmène. Car, au-delà des frontières de l'Asie centrale, d'autres exemples d'utilisation conjointe des deux types de pâte sont connus. Ainsi, Henderson et Raby ont démontré que le corps des productions du groupe des « Maîtres de Tabriz » variait du rouge brique au beige clair[13]. Ces céramistes itinérants, qui travaillaient en Turquie ottomane dans la première moitié du XV^{e} siècle, revendiquaient par leur *nisba* une origine tabrizi : et si celle-ci ne peut être attestée, leur lien avec le monde iranien est néanmoins incontestable[14]. À Tabriz même, nos observations démontrent que les deux pâtes étaient employées, pour des techniques décoratives toutefois distinctes. Ces constats incitent donc à la prudence dans l'analyse des corps des carreaux turkmènes. Difficile, dans ces conditions, d'établir une réflexion à partir du peu d'éléments concrets dont nous disposons. Il reste néanmoins possible de mettre en relation la nature des pâtes avec la technique de décor les recouvrant.

Les pâtes argileuses turkmènes

Les pâtes dites « argileuses » constituent le support des mosaïques de carreaux découpés et de certaines pièces de forme attribuées à Tabriz[15] – et ce en dépit d'ambiguïtés persistantes. Elles sont constituées de minéraux argileux (décomposition lente de minéraux silicatés alumineux : feldspaths, micas, basaltes…), auxquels s'ajoutent éventuellement des calcaires, mais aussi de la silice (SiO_2, moins de 60 %), de l'alumine (Al_2O_3), de l'oxyde de titane (TiO_2), et diverses impuretés comme l'oxyde de fer (Fe_2O_3), en plus ou moins grande proportion. L'argile est généralement extraite à proximité du lieu de production. Elle est pétrie avec de l'eau, donnant ainsi une pâte liante et très plastique. Cette proportion d'eau

[11] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 151.
[12] Porter et Soustiel citent Ch. Kiefer pour le terme d'« argilo-calcaire » (KIEFER 1956-1957), puis L. Kehren pour celui d'« argileux » (KEHREN 1968). Ils citent ensuite des anglo-saxons tels que H. Wulff ou R. Mason pour les pâtes siliceuses et leurs qualificatifs (WULFF 1966, GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, cités d'après SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 168-169).
[13] HENDERSON, RABY 1989, p. 118.
[14] La question est traitée en troisième partie de la présente recherche.
[15] D'après Robert Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 41 ; il ne précise cependant pas de quelles poteries il s'agit (« (…) the tiles and some of the pottery from Tabriz were not actually stonepaste, but were clay-bodied, yet they had exactly the same properties as the stonepaste wares »).

engendre cependant un séchage souvent lent et, à cette occasion, une importante rétractation de la pâte. C'est pour diminuer ce retrait que des dégraissants sont mélangés à la pâte : il s'agit de matières non plastiques, qui sont broyées puis pulvérisées. Elles aident à la fois à l'évacuation de l'eau du dégourdi, puis à la cuisson de grand feu[16]. De nombreux fondants, communs aux pâtes siliceuses, sont également utilisés, et notamment les alcalis (potasse et soude), les alcalino-terreux (chaux), et l'oxyde de fer. Ils permettent d'abaisser la température de fusion et favorisent le développement d'une phase vitreuse[17].

Les grandes plaques monochromes sont prépondérantes dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Ce sont elles qui, une fois découpées, constituent les amples mosaïques de céramique. Les carreaux rehaussés d'or entrent par ailleurs dans cette même catégorie, puisqu'ils sont taillés dans des carreaux monochromes de grand feu, avant d'être dorés. La glaçure monochrome opaque des tesselles des mosaïques ne semble pas, *a priori*, nécessiter de pâte siliceuse, plus complexe à élaborer. Pour autant, ces tesselles ne doivent être ni trop friables, ni trop dures afin d'être aisément sciées[18]. Charles Kiefer indique, pour les « fabrications persanes XV-XIX^{e} s. » à glaçure monochrome, qu'une pâte argileuse est utilisée, recouverte d'une glaçure alcalino-plombeuse[19]. Si cette classification reste large, elle répond néanmoins aux observations visuelles : la pâte des tesselles du Qubbe-ye Sabz de Kermân ou de la Masjed-e Kabud de Tabriz est argileuse. Sa couleur est jaune pâle, et l'épaisseur des tesselles varie de 11 à 12 mm pour Kermân, contre 20 mm environ à Tabriz. Robert Mason, qui conduit des analyses pétrographiques sur trois carreaux de revêtement de la Masjed-e Kabud et un du Shanb-e Ghâzân il-khânid de Tabriz, met en évidence l'emploi principalement d'une pâte argileuse, qui présente cependant les mêmes propriétés que les pâtes siliceuses ; il qualifie au final cette pâte de siliceuse (« stonepaste petrofabric »)[20]. Pour Mason, il ne fait aucun doute que les grands carreaux des mosaïques, produits en grande quantité pour couvrir de larges surfaces, n'étaient pas fabriqués loin des édifices qu'ils étaient destinés à parer[21]. Les variations observées dans les différentes pâtes doivent par conséquent être mises en

[16] Cf. la définition des dégraissants dans BLONDEL 2001, p. 35 : « Matières non plastiques, minérales (quartz, silex, feldspaths, […]), organiques (végétaux, os…) ou élaborées (chamotte, tessons broyés). Elles sont incluses naturellement dans l'argile ou ajoutées à l'argile grasse pour diminuer son excès de plasticité, aérer la pâte, faciliter le départ de l'eau de plasticité au séchage, et celui de l'eau de constitution à la cuisson, ce qui évite les déformations. Certains dégraissants peuvent aussi permettre au tesson de mieux supporter le choc thermique de la cuisson ou d'un usage culinaire […]. »
[17] Voir SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 151 et BLONDEL 2001, p. 34.
[18] Voir SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 198 pour les contraintes liées à cette technique.
[19] KIEFER 1956-1957, p. 48.
[20] R. Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 41. La composition de ces échantillons est donnée dans le tableau fig. 3.8 p. 48.
[21] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 41.

relation avec leurs lieux de production. Malheureusement, trop peu d'analyses en laboratoire ont été conduites dans cette optique.

Les pâtes siliceuses

Si la pâte argileuse des mosaïques de céramique est la plus répandue, ce sont néanmoins les pâtes siliceuses qui supportent les décors les plus diversifiés.

Les pâtes siliceuses sont principalement composées de la silice (SiO_2) du sable quartzeux, qui consiste essentiellement en des grains de quartz ou de cristobalite libres. Dans l'Iran timouride, la pâte siliceuse est à base de galets broyés[22]. Au total, ce type de pâte concentre 60 à 90 % de silice. Elle peut être fondue à très haute température, sans que sa pâte ne se dilate. De fait, on obtient une pâte très dure qui, pour être façonnée, reçoit des matières plus plastiques (souvent à base d'argile). La pâte siliceuse exige donc des températures de cuisson élevées, que ne peuvent supporter les oxydes colorants. C'est pourquoi on ajoute de la fritte dans la glaçure, afin d'abaisser le point de fusion et favoriser la vitrification.[23]

C'est une pâte siliceuse qui est vraisemblablement utilisée pour les pièces peintes sous glaçure d'époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu[24]. La pâte, plus claire que les supports argileux, constitue en effet un meilleur support pour le décor, bien qu'elle soit recouverte d'un engobe. On sait ainsi que les quelques pièces turkmènes à décor de « ligne noire » reposeraient sur une base siliceuse[25]. Il en est de même pour les décors à reflets métalliques, depuis longtemps associées à une pâte siliceuse[26]. La stèle à décor lustré conservée à la Cité de la Céramique à Sèvres, au nom de Bibi Malek Khânum (886h./1481, B4, **pl.77**), confirme ces observations : une pâte claire, dont l'épaisseur varie entre 24 et 28 mm, selon les effets de relief du décor. Aucune analyse de pâte n'a toutefois été effectuée sur des lustres de la seconde moitié du XV^{e} siècle.

---

[22] Voir R. Mason, dans *ibid*., p. 16-56 ; repris dans SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 169.

[23] D'après Ch. Kiefer dans SOUSTIEL 1985, p. 367, SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 152-153, WATSON 2004, p. 302-325. Cf. la définition de la fritte dans BLONDEL 2001, p. 34 : « Matériau semi-vitrifié prémélangé, cuit et broyé, rajouté pour servir de fondant à la pâte ou à la glaçure […]. La fritte résulte d'un mélange artificiel de silice unie à des composés basiques. »

[24] Cf. notamment SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 170, qui rappellent qu'en Asie centrale, en dépit des contraintes techniques que constitue la pâte siliceuse, « nombre de carreaux à décor peint sous glaçure sortiront des fours sur des pâtes siliceuses extrêmement travaillées et assez voisines des productions iraniennes ».

[25] PORTER, DEGEORGE 2001, définition p. 279 ; SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 216.

[26] Voir la description technique d'Abu al-Qâṣem dans ALLAN 1978, p. 112 notamment (« (…) a white, sticky, strong clay. » etc.) ; WULFF 1966, p. 165 ; CAIGER-SMITH 1985. Mais surtout les travaux de WATSON 1975 et 1985, et les analyses de MASON 1997, p. 103-135.

Enfin, les décors peints sous glaçure entrent également dans la catégorie des pâtes siliceuses. Il s'agit pour la période turkmène des revêtements d'Haftâdor et de Qom (**pl.20** et **31**), mais surtout des multiples « bleu-et-blancs » rattachés à Tabriz. R. Mason et L. Golombek, dans leur étude sur les « bleu-et-blancs » du XV^e^ siècle, caractérisent pour l'Iran une pâte siliceuse, contenant une quantité significative de quartz de différents types, ainsi que d'autres inclusions et souvent des minéraux non quartzeux[27]. Rappelons cependant que c'est essentiellement de la poterie qui a été analysée, et que les revêtements « bleu-et-blancs » turkmènes n'ont jamais fait l'objet d'analyses en laboratoire. Les analyses qui nous a été permis de mener sur les carreaux « bleu-et-blancs » de Tabriz révèlent une pâte de couleur beige clair. Ces carreaux rappellent les pièces du siècle précédent par leur style, mais leur épaisseur les distingue très nettement : les « bleu-et-blancs » turkmènes mesurent généralement 25 mm d'épaisseur (avec des variations comprises entre 22 et 29 mm[28]), contre environ 15-18 cm pour les carreaux du XIV^e^ siècle.

2. Remarques sur quelques groupes pétrographiques

D'un point de vue strictement pétrographique, seuls les sites de Tabriz, Diyarbakır et Suse ont été identifiés par R. Mason en tant qu'ensembles de production pour les régions qarâ qoyunlu et âq qoyunlu[29]. Il convient cependant de rappeler que Tabriz est le seul site à avoir fourni des échantillons de céramiques architecturales. Pour Suse, il ne s'agit que de vaisselle en céramique à pâte argileuse[30]. Aussi intéressants soient-ils, ces résultats d'analyses nous fournissent donc des données difficiles à interpréter : car la fabrication des poteries ne s'effectue pas forcément dans les mêmes conditions que celle des revêtements.

Pourtant, on ne peut douter de l'existence d'autres groupes de production. L'analyse du répertoire ornemental montre la force d'apports régionaux, notamment autour des centres de Yazd, d'Eṣfahân, et de Kâshân. Il est vraisemblable que des analyses pétrographiques confirment un jour l'existence d'ensembles de production cohérents dans ces régions. Quant aux grands centres artistiques que constituaient Shirâz ou Bagdad, il est regrettable qu'aucune trace probante de revêtements en céramique ne permette de cerner quelques caractéristiques de leurs productions. Il serait surprenant que ces centres artistiques, reconnus pour l'art du

[27] Voir MASON, GOLOMBEK 1991, p. 472.
[28] Mesures faites à partir des 67 carreaux triangulaires à décor dit « bleu-et-blancs » conservés à Sèvres, à la Cité de la Céramique (inv. 18958).
[29] Voir le travail de Robert Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996.
[30] *Ibid*., p. 49 : « In thin-section the fabric consists of less than 10 % of fine angular aplastic inclusions, principally quartz with chert, feldspars, and ferro-magnesian minerals, in a matrix of fired clay. The white surface is achieved by the application of a thin engobe of coarse quartz stonepaste. »

livre, soient restés stériles en matière de fabrication de céramique architecturale. Enfin, il ne faut pas oublier les centres provinciaux, où des ateliers étaient probablement en fonctionnement encore au XV^e^ siècle. C'est par exemple le cas de sites comme Ahlat, où des fours de potiers sont connus pour la période précédente[31], ou encore de Suse ou de Sirâf, où des productions du XV^e^ siècle ont été retrouvées[32]. Rien ne permet néanmoins d'être sûr que de la céramique architecturale y ait été fabriquée durant cette période : rappelons en effet la possible mobilité d'une production de décors architecturaux – notamment pour la technique de la mosaïque de céramique, majoritaire dans les décors turkmènes. Le caractère lacunaire de cet échantillonnage doit donc être pris en compte dans la présente exposition des pétrographies connues.

Le site de Diyarbakır

Concernant le site de Diyarbakır, on ne peut que regretter que les fameux carreaux « à ligne noire », qui suscitent tant d'interrogations, n'aient pas été analysés (**pl.99-101**). L'ensemble de production décrit par Mason daterait du règne de l'Âq Qoyunlu Qarâ Yoluk ʻOṯmân (791-839 h./1389-1435). Il est constitué de pièces trouvées dans le sud de l'Iran, sur les sites de Sirâf et de Kisimani Mafia[33]. Leur pétrographie se distingue pourtant des centres iraniens, et les caractéristiques géologiques de ces pâtes suggèrent un plateau basaltique : seule la région de Diyarbakır semble répondre aux exigences géologiques et artistiques déduites par les analyses de Mason. La pétrographie des poteries attribuées à ce site se caractérise par une pâte siliceuse, contenant 50-60% de quartz, ainsi caractérisée par Mason[34] :

> « the bulk of quartz is in cherty micro-/crypto-crystalline or polycrystalline varieties. Individual grains often contain transitions from chert-like fibrous quartz growth to polycrystalline areas, and then back again, producing a "banding" effect. The banding of agate is normally caused by layers of fibrous crypto-crystalline quartz, but at times this will also exhibit bands of polycrystalline quartz also. The grainsize distribution is probably "coarse ungraded," although it is difficult to measure many cherty grains properly. »

Les carreaux « à ligne noire » de Diyarbakır correspondent-ils à cette analyse ? En l'état de nos connaissances, toute réponse est impossible.

---

[31] THIRIOT 1997, p. 354 et 360. Voir KARAMAĞALARI 1978, p. 491.
[32] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 17, 18, 49. WHITEHOUSE 1969, p. 54-58.
[33] *Idem*. Whitehouse indique notamment la découverte à Sirâf de pièces chinoises (« The Chinese pottery included celadon, sherds of coarse stoneware jars with green or brown-black glaze and fragments of blue and white porcelain, some of which belongs to the late fifteenth century. » WHITEHOUSE 1969, p. 57).
[34] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 36.

La pétrographie des pièces de Tabriz

Tabriz (ou sa région) constitue à ce jour le seul site de production pour lequel le corps de revêtements céramique a été analysé. Le tableau ci-dessous livre les résultats des analyses pétrographiques menées par R. Mason (**fig. 1**). Quatre céramiques architecturales provenant de Tabriz ont été examinées : un carreau du Shanb-e Ghâzân (TB1), et trois autres de la Masjed-e Kabud (TB3 à TB5). Toutes ces pièces présentent un corps argileux, mais avec les mêmes matériaux bruts que les pâtes siliceuses. Ces corps comprennent des grains de sable circulaires (0,3 à 0,4 mm de diamètre) décrits par Mason comme étant un quartz de couleur claire, auxquels se trouvent associés plus de 50 % de matériaux volcaniques et des feldspaths. Le caractère trouble du quartz aurait été causé par des inclusions liquides qui pourraient également être d'origine volcanique. Mason précise également la faible teneur en dégraissants minéraux (plus de 30 % environ, mais souvent bien moins). Il décrit une matrice jaune-brune. Les caractéristiques géologiques de la région de Tabriz sont les seules qui puissent correspondre à une pétrographie si inhabituelle.[35] On regrette néanmoins que les « bleu-et-blancs » trouvés sur le site de Tabriz n'ont quant à eux jamais fait l'objet d'analyses en laboratoire.

	MACROCRYSTALLINE QUARTZ							OTHER INCLUSIONS				GRAINSIZE DATA (en mm)	
	Quartz Cloudiness												
Sample	clear	sub-cloudy	cloudy	very cloudy	polycristalline	«sheared»	chert	feldspar	amphibole	carbonate	volcanic	max	mode
TB.1	15	30	10	-	-	-	-	tr	-	-	1	0.4	«C»
TB.3	5	15	3	-	-	3	-	4	-	-	6	0.3	«C»
TB.4	10	15	2	-	1	1	-	5	tr	-	6	0.3	«C»
TB.5	5	20	3	-	1	2	-	2	-	-	3	0.3	«C»

Figure 1 : Composition des pâtes observées à Tabriz
(tableau de Robert Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 48)

B. AU SUJET DES FOURS DE POTIERS

Aucun four spécifique aux périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu n'a donc été retrouvé. L'absence de témoignages archéologiques constitue évidemment une lacune importante pour l'étude de la céramique architecturale turkmène[36]. Par conséquent, cette courte synthèse ne tend pas à apporter des éléments de réponse concrets : l'objectif est de rappeler les principaux

[35] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 41.
[36] Robert Mason déplorait déjà le manque de fouilles archéologiques pour la période timouride (dans *Ibid*., p. 16).

types de fours rencontrés dans le monde iranien médiéval et moderne, possiblement comparables aux fours turkmènes disparus. Il ne semble toutefois pas utile de rentrer dans le détail descriptif des multiples fours connus dans la région pour les autres périodes : en effet, rien ne permet d'avancer que les fours turkmènes disparus leurs aient été strictement comparables, et le principal enjeu de notre recherche reste une étude du décor, et non des techniques de cuisson. On ne peut qu'espérer que des recherches archéologiques fourniront cependant des éléments d'étude plus probants dans les années à venir.

Les différents types de fours rencontrés dans le monde iranien sont construits en briques réfractaires ; la partie inférieure (le foyer) est en principe enterrée dans le sol. Le type le plus répandu est le « four à barres ». Dans l'Iran médiéval, de nombreux sites antérieurs à la domination qarâ qoyunlu puis âq qoyunlu en fournissent des exemples. Citons notamment ceux de Sirâf, Takht-e Soleymân, Kâshân, Gorgân, ou encore Rayy, pour lesquels des fours datant des X^e^-XIII^e^ siècles ont été retrouvés[37]. Les fours à barres ne comportent qu'une seule chambre : le foyer est creusé dans le sol, et la chambre s'élargit au-delà du foyer. Le sommet du four est fermé par une voûte, dans laquelle a été aménagée une ouverture. Il s'agit donc d'une cuisson à flamme directe et à tirage vertical. La taille des fours varie selon leur utilisation. Ainsi, les exemples connus dans le monde iranien présentent un diamètre allant de 90 cm (cf. Shâhrokiyye en Ouzbékistan[38]) jusqu'à 180 ou 210 cm (Takht-e Soleymân, Samarqand[39], puis Ahlat en Turquie[40]), pour une hauteur totale très variable : 100 cm de hauteur de foyer à Takht-e Soleymân, 170 cm au total à Shâhrokhiyye, ou 274 cm à Ahlat. Les parois de la chambre sont creusées de plusieurs rangées horizontales de trous, dans lesquels sont placées des barres d'argile cuite d'un diamètre variant de 5,5 à 8 cm[41]. Ce sont

[37] Plus précisément, le site de Sirâf est daté du X^e^-XI^e^ siècle (WHITEHOUSE 1977), celui de Takht-e Soleymân des XI^e^-XIII^e^ siècles, mais deux fours sont plus clairement datés du XIII^e^ (NAUMANN 1971, p. 173-190 et pl. 60), Rayy, Kâshân ou Gorgân remontent également au XIII^e^ siècle (BAHRAMI 1938 et 1949). La présentation de ces sites est synthétisée dans THIRIOT 1997.
[38] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 158. Le site est occupé du IX^e^ au XVII^e^ siècle.
[39] SHISHKINA, PAVCHINSKAJA 1992, p. 35-36.
[40] SOUSTIEL 1985, fig. 7 p. 386-387 ; THIRIOT 1997, p. 354.
[41] Un diamètre de 5,5 cm est observé à Takht-e Soleymân (XIII^e^ siècle), de 6 cm à Kâshân (Malekâbâd, XIII^e^ siècle) tandis qu'il est compris entre 6 et 8 cm à Shâhrokhiyye (IX^e^ au XVII^e^ siècle). À Takht-e Soleymân, la longueur des barres varie de 55 à 60 cm. D'après BAHRAMI 1938, p. 227-229, NAUMANN 1971, THIRIOT 1997 et SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 158.

ces barres qui permettent de placer les pièces à cuire[42]. En 1301, Abu al-Qâṣem décrit comme suit la cuisson de pièces dans un four à barres :

> « Chaque pièce (est mise) dans un « moule » couvert en terre (cuite) fait à cet effet et placée à cuire dans le four, qu'on appelle en arabe *shakhure* et dans le langage des artisans, *dam*. Celui-ci est bâti comme une haute coupole et à l'intérieur (il y a) des « clous » faits en terre cuite qui mesurent un *arsh* et demi (68,58 cm) et qui sont placés par rangées dans les trous du mur. On pose les pièces là-dessus et on les cuit pendant 12 heures à feu vif et constant. La condition (pour une bonne cuisson) est de ne pas rajouter de bois avant que toute fumée et vapeur ne soit sortie, afin que la fumée ne gâte ni ne noircisse les pièces. »[43]

Le « four à sole » est quant à lui plus ancien. Il est constitué de deux chambres superposées séparées par une sole percée de trous. Cette sole peut être plate ou en coupole ouverte. La flamme du foyer parvient dans la chambre de cuisson de manière indirecte. Des exemples de fours à sole sont connus sur les sites de Shâhrokiyye, Samarqand, ou encore à Nishâpur ou Sirâf.

Enfin, le dernier type de four connu est moins usité : c'est le « four à flamme renversée » (cf. Nishâpur). Il permet une flamme moins agressive, par le biais d'une voûte close et de cheminées latérales obligeant la flamme à redescendre le long des parois avant d'être évacuée ; de fait, les parois sont réchauffées.[44]

Quels types de fours étaient utilisés dans l'Iran turkmène ? Il est évidemment difficile de répondre d'emblée à une telle question, aucune évidence archéologique ni source textuelle ne venant appuyer nos propos. Un regard plus large sur le monde iranien permet néanmoins quelques constats sur l'organisation des fours. Fours à sole et fours à barres se rencontrent en Ouzbékistan sur les sites de Samarqand (IX^e^ au XIII^e^ s.) ou de Shâhrokhiyye (IX^e^ au XVII^e^ s.)[45]. Sur les deux sites, une forte imbrication des fours les uns dans les autres est constatée. À Samarqand cependant, vers les IX^e^ - XI^e^ siècles, les fours à sole semblent davantage consacrés à la cuisson des céramiques non glaçurées, tandis que les fours à barres cuiraient de la vaisselle glaçurée[46]. On remarque d'ailleurs que les fours à sole semblent plus nombreux sur les sites où les deux types de structure sont présents (c'est par exemple le cas à Sirâf).

---

[42] Pour plus de précisions, cf. notamment SHISHKINA, PAVCHINSKAJA 1992, p. 35-36 pour une description des fours à barres des IX^e^ – début XI^e^ s., du quartier des potiers à Samarqand, et p. 44 pour leur évolution au XII^e^ s. (quartier sud).
[43] Traduction d'Yves Porter dans THIRIOT 1997, p. 353. Cf. l'étude du texte original dans ALLAN 1973, p. 114.
[44] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 156-157.
[45] Voir SHISHKINA, PAVCHINSKAJA 1992 pour le quartier des potiers à Samarqand. Pour Shâhrokhiyye (au sud de Tachkent), cf. BURJAKOV 1990, p. 81-90.
[46] Voir SHISHKINA, PAVCHINSKAJA 1992, p. 35 et 41.

Les fours à barres permettent souvent la cuisson de pièces de meilleure qualité[47]. À Kâshân, ce sont des céramiques à glaçure monochrome qui auraient été enfournées dans de tels fours (XIII^e siècle)[48]. À Ahlat, ils auraient notamment permis la cuisson des céramiques seljuqides à reflet métallique[49]. Galina Shishkina et Ludmilla Pavchinskaja concluent à une « spécialisation extrême des ateliers [dans le quartier des potiers à Samarqand,] comme c'était le cas d'ailleurs dans la plupart des métiers, ceux du textile, du livre ou du métal par exemple. »[50] Néanmoins, il reste difficile d'attribuer des fours à un groupe de fabrication donné et de savoir s'ils présentent « une évolution dans le temps ou si tel ou tel four était réservé à tel usage de pâtes ou de glaçures. »[51]

Rappelons pour finir que, pour la majeure partie des décors architecturaux turkmènes – c'est-à-dire la mosaïque de céramiques – les carreaux étaient vraisemblablement réalisés sur ou à proximité des bâtiments à revêtir[52]. Il apparaît en effet raisonnable de penser que la taille et la quantité des carreaux à fabriquer, la réalisation même des vastes panneaux, ne facilitaient pas leur transport sur de longues distances. La réalisation seule des grandes plaques n'exigeait pas en soi une grande technologie : c'est surtout la découpe et le montage des panneaux qui demandaient un savoir-faire plus avancé. Contrairement donc à d'autres types de carreaux, les plaques des mosaïques ont pu être réalisées non loin du lieu pour lequel elles étaient destinées. La localisation des fours qarâ qoyunlu et âq qoyunlu s'avère par conséquent d'autant plus complexe que cette hypothèse multiplie le champ des possibles.

Il paraîtrait néanmoins logique que les sites les plus riches en céramiques architecturales datant des deux dynasties turkmènes aient abrité des fours de potiers : Tabriz bien sûr, mais aussi Yazd, Eşfahân, Kâshân, ou leurs environs. Plusieurs rebuts de cuisson proviennent de Tabriz : au sein du grand nombre de carreaux triangulaires en « bleu-et-blanc » rattachés à la Masjed-e Kabud figure une demi-douzaine de pièces présentant des coulures turquoise[53]. Rappelons par ailleurs que ces pièces démontrent une relative diversité témoignant de plusieurs « mains » : il pourrait donc bien s'agir d'un atelier, localisé à Tabriz

[47] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 157-158.
[48] BAHRAMI 1938, p. 227-229, repris dans THIRIOT 1997, p. 355.
[49] SOUSTIEL 1985, p. 387, d'après KARAMAĞALARI 1978, p. 491.
[50] *Ibid*., p. 45.
[51] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 162, citant les conclusions du travail de Jacques Thiriot.
[52] L'hypothèse est exprimée par Robert Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 41.
[53] Ces accidents démontrent que ces carreaux étaient enfournés avec des pièces à glaçure turquoise. On remarque que ces coulures touchent indifféremment les deux faces des carreaux. Cf. première partie, chapitre 2.

ou à proximité. Aucun four n'est toutefois connu à ce jour, et une question reste en suspens : pourquoi avoir inclus ce qui apparaît comme des rebuts de cuisson, au sein d'un programme ornemental si élaboré ?

II. LES DÉCORS RÉALISÉS À PARTIR DE GLAÇURES MONOCHROMES

La majorité des décors architecturaux turkmènes en Iran est réalisée à partir de céramiques, ou de briques, à glaçure monochrome. La brique décorative a en effet été englobée dans notre problématique en vertu de sa glaçure. De plus, ce matériau est fréquemment associé à la céramique et participe pleinement à son agencement et à sa mise en valeur.

Ces différents modules monochromes sont donc présentement classés en deux catégories : les panneaux de mosaïque de carreaux monochromes découpés d'une part ; les briques glaçurées d'autre part.

A. LA MOSAÏQUE DE CARREAUX DÉCOUPÉS

La mosaïque de carreaux découpés constitue la majeure partie des décors en céramique de l'époque turkmène. On la retrouve partout : sur les zones principales des édifices (souvent les portails, voire les murs de qibla), comme sur les points secondaires (lambris). « Autant le dire tout de suite : la mosaïque de céramique est plus un art qui appartient aux décorateurs qu'aux véritables céramistes », écrivaient J. Soustiel et Y. Porter[54]. Le procédé, qui ne présente *a priori* pas de difficulté technique majeure, offre en effet de larges variations ornementales. Mais il introduit également des variations techniques, dont témoignent certains décors turkmènes, à travers l'utilisation d'une palette chromatique ouverte et par la mise en place de procédés d'assemblage parfois inhabituels.

[54] Voir SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 198.

1. La technique de décor

Description des tesselles

L'observation des tesselles constituant les mosaïques laisse apparaître deux types de pièces découpées : des tesselles réalisées en céramique, largement majoritaires dans les compositions, et des matériaux ou procédés permettant d'obtenir des teintes « neutres » (terre cuite, pierre, ou glaçures grattées).

Les carreaux à glaçure monochrome :

Les tesselles en céramique des mosaïques proviennent de grandes plaques de carreaux à glaçure monochrome – sans application préalable d'engobe – qui sont découpées après cuisson. Ces plaques doivent être, idéalement, assez grandes de manière à pouvoir en extraire un maximum de motifs[55].

Au regard des possibilités ornementales offertes par ce procédé, les céramistes peuvent difficilement se contenter d'une gamme chromatique restreinte. Leurs couleurs sont obtenues par des glaçures colorées, réalisées à partir de minerais broyés qui, transformés par calcination en oxydes métalliques, permettent l'obtention d'une palette chromatique large qui varie selon la nature de la glaçure, l'atmosphère et la température de cuisson[56]. Ainsi, les principales couleurs de glaçures employées dans les mosaïques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sont au nombre de six : bleu cobalt (oxyde de cobalt), turquoise (oxyde de cuivre), jaune à jaune orangé (oxyde de fer, voire antimoine), vert foncé (cuivre), noir (manganèse) et blanc. Notons que les analyses de Philippe Colomban ont démontré que du lapis-lazuli pouvait être utilisé comme colorant, sous la glaçure[57] : les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ne présentent cependant pas une nuance de bleu inhabituellement intense, et ne semblent donc pas témoigner d'un tel emploi.

À cette palette principale, il faut ajouter plusieurs nuances, plus singulières, qui viennent considérablement enrichir l'aspect technique de certains panneaux. L'oxyde de manganèse, d'abord, a été largement exploité. On l'observe dans différentes variantes : pourpre foncé (Darb-e Kushk, à Eṣfahân, **pl.18B**), ou brun tirant vers un bordeaux sombre (Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, minbar ; médaillon étoilé de la région de Yazd ; Khâneqâh de Naṣrâbâd ; Hasankayf), il parvient jusqu'à un bordeaux assez inhabituel (tombe

[55] Voir Farajollah Fazl dans POPE 1981 [1939], IV, p. 1706, et *ibid*., p. 198.
[56] Cf. notamment les travaux de SOUSTIEL 1985, p. , PORTER, DEGEORGE 2001, p. 13-18 ; et de *ibid*., p. 172-190.
[57] Voir COLOMBAN 2003, p. 5-9, qui s'appuie sur une analyse Raman au LADIR d'une verseuse iranienne du XIII^{e} siècle

5 du mausolée de Shaykh Dâd, Yazd). Deux panneaux attribués au mausolée disparu de Zayn al-Molk, à Eṣfahân, révèlent des utilisations distinctes de cet oxyde de manganèse (**pl.75**). Sur le panneau conservé à Washington, le fond des écoinçons possède un coloris très sombre : un brun tirant vers le bordeaux. Sur son pendant (non localisé), la teinte semble beaucoup plus claire, et évoque, si ce n'est le rouge, en tout cas un bordeaux pleinement assumé. Ces nuances peuvent être le fruit d'une simple erreur de cuisson. Cependant, leur répétition conduit à s'interroger sur une éventuelle quête du rouge chez les céramistes turkmènes. En effet, on observe régulièrement un jaune tirant vers un jaune orangé (parfois presque marron) dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. L'oxyde de fer est à l'origine d'un tel coloris. Ce même oxyde a-t-il pu être employé sur le second panneau du mausolée de Zayn al-Molk, pour introduire des rinceaux passant du jaune au rouge sur une même tesselle ? Le résultat, qui trahit encore quelques hésitations, n'a à notre connaissance jamais été retrouvé dans les décors contemporains. L'obtention d'une teinte rouge, rarement acquise dans l'histoire de la mosaïque de céramique[58], est ici remarquable. Mentionnons encore la présence d'un « simili-rouge » sur certains panneaux en mosaïque du Darb-e Emâm, à Eṣfahân (**pl.8**) – mais il pourrait s'agir ici de restaurations plus modernes.

Une dernière couleur mérite d'être soulignée : le vert pomme, observable sur deux fleurons des deux panneaux du mausolée de Zayn al-Molk. Sur le panneau de l'*eyvân* du mausolée de Bondarâbâd, ou le panneau 4 de la Masjed-e Jâme‘ d'Eṣfahân, la teinte est un peu plus foncée (exemple en **pl.69**). Ces couleurs, obtenues à partir d'un oxyde de chrome, sont inhabituelles à cette date.

Pour finir, il convient ici de mentionner l'apport d'or sur des tesselles à glaçure jaune. Souvent mal conservé, ce procédé est cependant encore visible sur le Darb-e Emâm d'Eṣfahân, la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd, ou encore sur le Qubbe-ye Sabz de Kermân (cf. **pl.109D**). Les témoignages semblent décrire également cette technique dans la Masjed-e Kabud de Tabriz[59]. Nous reviendrons sur ce procédé décoratif ci-après, dans le paragraphe consacré aux revêtements céramiques à rehauts d'or.

[58] Voir à ce sujet ce qu'en disent SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 198-200. Citons, pour rare exemple d'emploi du rouge dans la céramique, le décor du mausolée dit de Tughabeg Khânum, à Kohna Urgench (Turkménistan), *c*. 1370. La teinte était due à un engobe rouge, provenant d'un oxyde de fer.
[59] D'après notamment CHARDIN, éd. 1983, p. 317.

Les couleurs « neutres » :

Aux côtés de ces tesselles colorées, on remarque plusieurs types de pièces ajoutant une couleur dite « neutre »[60], à savoir un beige clair. Plusieurs procédés ont pu être observé.

Une large part des mosaïques de céramique présente des tesselles dont la glaçure a été grattée. Dans les mosaïques turkmènes, cette pratique est fréquente lorsqu'il s'agit d'apporter un détail dans le répertoire floral (remplissage de pétales ou de boutons floraux), ou de figurer les boucles formées par certaines calligraphies[61]. Un grattage de la glaçure au burin évite alors souvent de briser une pièce petite et étroite pour introduire une nouvelle tesselle colorée. Si le procédé permet sans aucun doute d'aider l'aspect technique du travail, en évitant un redécoupage des tesselles, il sert avant tout à élargir la gamme chromatique et à animer la surface.

Plusieurs panneaux présentent un décor simplement incisé dans la glaçure, permettant d'introduire des inscriptions (voir les Masjed-e Jâme' de Yazd, **pl.60A**, ou de Bidâkhavid), ou simplement d'évoquer le remplissage de demi-palmettes (voir Eṣfahân, Darb-e Kushk, **pl.18B**).

Aux côtés de ces procédés de grattage ou d'incision de la glaçure, on observe également des tesselles en pierre ou en terre cuite. Les occurrences sont moins nombreuses, et il reste parfois difficile, en contexte, de distinguer un matériau de l'autre. La pierre est notamment employée, à Eṣfahân, sur certains panneaux du Darb-e Emâm, du *boq'e* d'Abu Maṣ'ud, voire peut-être de la Masjed-e Jâme'. S'agit-il de restaurations ? Cela semble peut probable : pourquoi en effet choisir un matériau si difficile à tailler pour restaurer un décor ? Quant à la terre cuite, elle est identifiable sur certains panneaux du Darb-e Kushk (et de la Masjed-e Jâme' ?) d'Eṣfahân, ou encore sur deux panneaux de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân.

La brique, enfin, participe à son tour à offrir une couleur « neutre » aux mosaïques. Il en sera question ci-après, dans la section consacrée aux décors de brique.

---

[60] Je tiens ici à remercier Yves Porter pour les précieuses précisions apportées sur la question.

[61] Les exemples de notre corpus sont en effet nombreux : à Eṣfahân, voir le Darb-e Kushk, le Darb-e Emâm, le *boq'e* d'Abu Mas'ud, la Masjed-e Jâme' ; cf. aussi la Masjed-e Kabud de Tabriz, le Qobbe-e Sabz de Kermân, les complexes de Bidâkhavid ou de Bondarâbâd, la Masjed-e Jâme' de Bafruye, le mausolée principal de la Masjed-e Rig de Reẓvânshahr, et encore la Masjed-e Shâh Vali de Taft ; à Yazd, enfin, voir les mosquées Amir Khizrshâh, Sar-e Polok, Sar-e Rig, Jâme', et le mausolée de Shaykh Dâd.

Assemblage des panneaux

Les tesselles sont découpées dans les grandes plaques de céramique monochrome par le coupeur de carreaux (*kâshi tarâsh*). C'est l'opération la plus délicate dans la fabrication de mosaïques de céramiques. La découpe s'effectue en deux temps, à l'aide d'un gros marteau aiguisé des deux côtés[62]. L'intervention d'un modèle est indispensable[63] : les motifs sont dessinés sur un papier, puis recopiés sur le carreau, ou décalqués grâce aux trous introduits dans le modèle. La première taille vise donc à découper la forme désirée, en suivant le tracé des formes préalablement reproduites sur le carreau à découper[64]. Le coupeur de carreaux commence ses découpes à partir de l'un des angles de la plaque, afin d'exploiter au maximum la pièce en céramique[65]. La seconde taille est un travail d'affinage ; elle permet de biseauter sensiblement les tesselles dans leur épaisseur en vue de leur assemblage[66].

Le montage des panneaux peut se faire de deux manières. L'artisan assemble les tesselles, faces glaçurées contre le sol, en suivant un modèle général. La composition est ensuite plâtrée afin de sceller le panneau. Dans un second temps seulement, le panneau ainsi constitué est mis en place sur le mur. Un travail de jointoyage entre les différents panneaux est alors nécessaire[67]. Un autre procédé d'assemblage consiste à enchâsser directement la composition dans un mortier de chaux appliqué sur les parois. Cette méthode est sans aucun doute plus délicate, mais permet un plein contrôle dans son exécution[68]. Les deux techniques semblent avoir été pratiquées, même s'il s'avère souvent difficile de déterminer lequel des deux procédés fut employé. L'enchâssement direct des panneaux aux parois semble

[62] Dans la fabrication des zelliges au Maroc, A. Paccard désigne ce marteau par le terme *menqâsh* ; mais la traduction en serait « burin », ce qui ne correspond pas exactement à notre outil. Voir PACCARD 1980, p. 350.

[63] Des rouleaux de modèles ont été retrouvés pour la période Timourido-Turkmène, confirmant l'exécution de cette pratique et expliquant la diffusion de certaines compositions. Cf. notamment le rouleau conservé à Istanbul (NECIPOĞLU 1990 et 1995). Cf. le chapitre 2 de la présente partie.

[64] PACCARD 1980, p. 350 et 366.

[65] Cf. Farajollah Fazl dans POPE 1981 [1939], IV, p. 1706. Il s'agit de techniques contemporaines, mais dont l'organisation générale n'a pas dû beaucoup changer.

[66] PACCARD 1980, p. 350.

[67] Notons que cette technique ne permet pas de vérifier la planéité et le bon assemblage du panneau au fur et à mesure de son exécution, les tesselles étant disposées face glaçurée contre le sol. Ce procédé d'assemblage exige donc une application et un soin extrêmes lors de la réalisation des panneaux. Cf. *ibid*., p. 382-383. Voir aussi Farajollah Fazl dans POPE 1981 [1939], IV, p. 1706 ; SOUSTIEL 1985, p. 388 ; SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 198.

[68] PACCARD 1980, p. 383. Avec ce procédé, l'artisan voit au fur et à mesure ses éventuelles erreurs, et peut donc les rectifier. Ce n'est pas le cas lors d'un assemblage au sol : des défauts de composition, de planéité, ou un jointoiement un peu épais, peuvent être introduits par mégarde sans que l'artisan puisse immédiatement les constater ; la rectification est alors plus délicate. Sur les méthodes d'assemblage, voir également les synthèses dans SOUSTIEL 1985, p. 388 ; SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 198.

néanmoins inévitable dans le cas de compositions en relief, qu'il s'agisse de simples motifs ou de panneaux plus conséquents ainsi mis en valeur. On en observe notamment à Tabriz (Masjed-e Kabud, **pl.38**), ou à Eṣfahân (Darb-e Emâm, **pl.6B**; Masjed-e Jâme', **pl.11A**).

2. Agencement des décors

L'agencement des panneaux en mosaïque se décline dans l'architecture sous plusieurs variantes. Dans une majorité de cas, il ne s'agit pas d'un panneau isolé mais d'un ensemble de panneaux de mosaïque couvrant la structure. Ils adoptent alors une forme rectangulaire (parois internes des *pishṭâq*, mur de qibla, …), ou s'adaptent à une forme architecturale (écoinçons, muqarnas, arcs en carène des systèmes de transition, …). On observe cependant des variantes dans cet agencement : certains ensembles couvrants sont animés d'un relief ; dans d'autres cas, la mosaïque, cantonnée à de simples médaillons, est agencée sur un fond de plâtre ou de briques décoratives.

Remarques sur les carreaux hexagonaux

Mais il convient d'abord d'allouer une place particulière aux carreaux hexagonaux à glaçure monochrome. Ceux-ci, en effet, appartiennent pleinement à la famille des mosaïques de céramique : il s'agit de carreaux découpés, et non de carreaux isolés.

Il pourrait certes sembler plus rapide de mouler « en série » des céramiques non encore cuites, puis de leur appliquer dans un second temps une même glaçure. Le procédé permettrait en tout cas un résultat formellement homogène. Cependant, l'observation visuelle des carreaux *in situ* tend vers l'hypothèse d'un découpage final : de grandes plaques monochromes sont découpées après cuisson, d'après un modèle. Plusieurs arguments tendent vers cette hypothèse. La coupe nette des hexagones d'abord, ne permet pas d'envisager qu'une glaçure ait pu couler sur leurs arêtes. De plus, l'assemblage de ces pièces hexagonales avec des tesselles de céramique ne laisse aucun doute. D'une part, parce que les hexagones sont souvent inscrits dans un réseau géométrique réalisé en céramiques découpées[69] (exemples en **pl.62C** ou **71C**) : il semble peu probable – car plus complexe – qu'une technique de façonnage spécifique ait été destinée aux hexagones, tandis que les autres pièces auraient été découpées. D'autre part parce que certains panneaux révèlent un découpage sur mesure. C'est le cas des mihrâbs des mosquées Jâme' et Sar-e Rig de Yazd, qui présentent un arc trilobé inscrit sur un fond de carreaux hexagonaux. Or, la forme de ces carreaux s'adapte

[69] Cf. par exemple les décors d'hexagones entourés de rubans aux intersections marquées par un petit triangle ou un hexagone. Ce mode d'assemblage est présenté ci-après.

aux besoins de remplissage autour de l'arc : au point que le calibrage n'est pas toujours respecté et que la forme hexagonale tend à se perdre (**fig. 2** : cf. les carreaux adossés à l'arc).

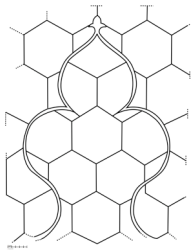


Figure 2 : Yazd, Masjed-e Jâme‘ : panneau daté de 890 h. (© Aube)

Un modèle est utilisé pour la découpe des carreaux. C'est ce que suggère le format régulier de la majeure partie des hexagones. On notera également que certaines frises décoratives se composent de polygones dont la forme et les proportions correspondent à la jonction entre deux hexagones (cf. à Bidâkhavid, mausolée Beliâmân, et à Yazd, Masjed-e Sar-e Rig ; exemple en **fig. 3**).

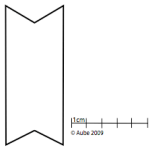


Figure 3 : Mausolée de Bidâkhavid, bordure du lambris (détail) :
carreau en forme d'hexagones joints (© Aube)

La place de ces carreaux hexagonaux dans notre corpus n'est pas négligeable : plus de la moitié des ensembles décoratifs datés (corpus A) présente des panneaux centrés sur des carreaux hexagonaux monochromes. Ces décors ne mettent pas l'accent sur les espaces symboliquement forts d'un monument : ils recouvrent la plupart du temps les lambris des édifices[70], voire leurs balustrades[71] (souvent mal conservées) ou, à quelques reprises, certaines tombes[72]. Rares sont les cas où ils ornent directement le mihrâb des salles de prière[73].

[70] Pour le corpus A, voir le mausolée de Shaykh Tâj al-Din ‘Ali ebn Beliâmân à Bidâkhavid, la salle de prière du Darb-e Emâm à Eṣfahân, la Masjed-e Jâme‘ de Firuzâbâd, le mausolée de Zeynal Bay à Hasankayf, la Masjed-e Maydân-e Sang à Kâshân, la Masjed-e Sar-e Rig à Yazd, ou encore la Masjed-e Shâh Vali de Taft.

[71] Pour le corpus A, voir la Masjed-e Jâme‘ de Bidâkhavid, Masjed-e Shâh Vali de Taft, et la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd. On remarquera par conséquent que les balustrades ornées de carreaux hexagonaux à glaçure monochrome apparaissent exclusivement dans la région de Yazd à l'époque turkmène (voir aussi, dans le corpus B, le complexe de Bondarâbâd).

[72] Pour le corpus A, voir les tombes du mausolée de Shaykh Dâd, à Yazd, ou celles de la Masjed-e Rig à Reẓvânshahr.

[73] Pour le corpus A, voir la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, le mihrâb à l'est de la cour de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd, ou celui de la Masjed-e Sar-e Rig, dans la même ville. Notons également que le revêtement du mausolée de la Masjed-e Kabud de Tabriz permet également de mettre l'accent sur un lieu symboliquement fort.

Les carreaux hexagonaux sont recouverts d'une glaçure monochrome opaque. La plupart du temps, leur couleur est le turquoise, obtenue à partir d'un oxyde de cuivre dans une glaçure alcaline exempte d'alumine[74]. Dans de rares cas cependant, on observe des carreaux hexagonaux vert foncé (Darb-e Emâm, Eṣfahân) ou bleu cobalt (Masjed-e Kabud, Tabriz) ; ils sont toutefois recouverts d'un décor de feuille d'or : c'est pourquoi ces deux cas particuliers seront traités ultérieurement, dans la partie consacrée aux décors sur glaçure.

Les carreaux hexagonaux sont systématiquement disposés sur l'une de leurs pointes, jamais sur une arête. Les pièces ayant pu être mesurées ont révélé deux principaux calibres :

- Le plus grand et le plus fréquent des calibres rencontrés varie de 14 à 15 cm de hauteur maximale, pour une largeur allant de 12 à 13 cm[75]. Certaines pièces dépassent légèrement ce module : les carreaux de la tombe 2 du mausolée de Shaykh Dâd, à Yazd, peuvent atteindre jusqu'à 16 cm de hauteur, tandis que la largeur maximale de ceux de la tombe 3 varie de 12,5 à 13,5 cm.
- Le second calibre caractérise des hexagones de plus petite taille, aux dimensions égales dans leur hauteur et largeur maximales. Il varie de 5,5 à 6 cm, allant cependant jusqu'à 12 cm[76].

C'est au plus grand calibre qu'il faut rapprocher la plupart (si ce n'est l'ensemble) des carreaux hexagonaux étudiés.

Le relief dans la mosaïque

Les panneaux en mosaïque de céramique sont parfois animés d'un relief, de nature variée. L'usage le plus fréquemment constaté se compose de polygones en relief (1,5 cm de saillie environ) dessinant une composition géométrique éclatée. L'ensemble est entièrement réalisé en mosaïque, mais les polygones sont disposés sur une couche plus épaisse de mortier de chaux. Ce décor peut être observé à Eṣfahân, sur le Darb-e Emâm (**pl.6B**) et la Masjed-e Jâme' (**pl.10-11A**), ainsi que sur la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.38**). D'autres ensembles décoratifs âq qoyunlu reprennent cette composition, mais sans introduire de relief (cf. Darb-e Kushk, Eṣfahân et mausolée de Zaynâl à Hasankayf). C'est en territoire timouride que le procédé est pour la première fois attesté[77].

[74] D'après PORTER, DEGEORGE 2001, p. 17, repris dans SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 184.
[75] Échantillon de 5 ensembles décoratifs datés.
[76] Échantillon de 2 ensembles décoratifs datés.
[77] Le premier exemple connu se trouve dans la Masjed-e Gawhar Shâd, à Mashẖad (1416-1418). Voir O'KANE 1987, p. 70, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 329, NECIPOĞLU 1995, p. 37, AUBE 2008, p. 254.

Le décor de la Masjed-e Kabud de Tabriz présente d'autres formes de reliefs. Plusieurs panneaux mettent en valeur des motifs végétaux dans leur composition (**pl.36A, C-D, 38**). Comme pour les polygones en relief, c'est une couche plus épaisse de mortier qui introduit une saillie des motifs. La calligraphie de deux bandeaux épigraphiques est également valorisée par des lettres disposées en relief (**pl.36C-D**). Plusieurs hypothèses ont été émises quant à la nature du matériau employé : brique[78], fine couche de plâtre[79], ou encore revêtement glaçuré[80]. Il est délicat d'évaluer le matériau à partir de décors encore en place. Toutefois, il s'agit vraisemblablement de simple mortier qui, comme pour les autres décors en relief, a été travaillé en saillie pour dessiner la calligraphie. Notons que de telles frises épigraphiques restent peu communes dans l'Iran du XV^e^ siècle. On en connaît un exemple contemporain à l'entrée de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (en plâtre, dorée), et une autre dans le Khorâsân timouride, sur la Masjed-e Mowlanâ à Taybâd (en brique, sur fond de céramique)[81].

Plâtre, briques et mosaïques : associations de matériaux

Il faut enfin signaler l'association de la mosaïque de céramique avec d'autres matériaux : plâtre et brique. La mosaïque sert alors souvent des zones plus restreintes : cartouches ou médaillons ornementaux.

Les décors en plâtre ont perdu de leur importance, depuis les Il-Khânides, avec l'ascension de la mosaïque de céramiques[82]. À l'époque des Turkmènes d'Azerbaïdjan, ce mode de décor, moins usité[83], est associé à quelques reprises à des médaillons en mosaïque de carreaux découpés. On relève cette association sur des muqarnas de mihrâbs. Ainsi, la Masjed-e Sar-e Rig, à Yazd (**pl.63D**), la mosquée Tâqi al-Din Dâdâ de Bondarâbâd (**pl.73A**), ou encore la Masjed-e Jâme' d'Abrandâbâd (**pl.98B-C**), présentent toutes des muqarnas

[78] O'KANE 1979, p. 89, qui compare l'inscription de la Masjed-e Kabud de Tabriz, qu'il dit être en brique, à celle de la Masjed-e Mawlanâ de Tâyabâd, réalisée en terre cuite. Celle de Tabriz n'est cependant pas en brique.
[79] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 133. Ils ajoutent que cette épigraphie aurait été initialement dorée, et la comparent à celle de l'entrée de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, qui a cependant été très restaurée. Le positionnement de ces décors épigraphiques, longuement exposées aux intempéries, rend peu probable l'utilisation du plâtre.
[80] SARRE 1910.
[81] Sur Taybâd, voir O'KANE 1979.
[82] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 129.
[83] Des zones tels que les muqarnas ou le couvrement surmontant les mihrâbs sont encore souvent enduites à l'époque qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Quelques décors en plâtre peuvent être signalés, sur l'inscription principale de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, ou sur l'un des mihrâbs de la Masjed-e Ma'sume de Kuhpâye.

entièrement enduits, mais dont les retombées des stalactites sont marquées par des médaillons étoilés, en mosaïque de céramique, à décor végétal, voire épigraphique ou géométrique[84]. Les parois internes et le dôme du mausolée de Zaynâl à Hasankayf étaient également recouverts de plâtre. On remarque, au sommet du couvrement, l'empreinte de carreaux de céramique associés à ce décor (**pl.23C**).

La brique, enfin, est évidemment très présente dans les décors d'époque turkmène. Elle sert de fond à des cartouches ou médaillons. C'est sur la Masjed-e Kabud de Tabriz que cette pratique est la plus développée (parois externes, parois et intrados des arcs), mais on l'observe également dans la cour de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân ou, dans la même ville, sur les muqarnas du Darb-e Kushk. La brique sert alors à simuler une structure constructive, et met en valeur des médaillons en mosaïque de céramique. Ce matériau peut également être plus étroitement lié à la mosaïque : ainsi, les panneaux de l'*eyvân* sud de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân (panneaux 3, **pl.12**) se composent d'entrelacs végétaux en mosaïque de carreaux découpés apposés sur un fond de briques décoratives. Le décor de mosaïque est donc restreint aux motifs, et non plus à un médaillon ; quant aux briques, elles tendent à former un fond écru uni, et non plus une composition où chaque *item* serait clairement visible. La même pratique est observée sur le lambris du *pishṭâq* du Darb-e Emâm d'Eṣfahân, à la différence près que le décor est ici géométrique : le fond beige se compose, une fois encore, de briques étroitement assemblées. Plus à l'ouest dans la ville, on peut suggérer qu'un décor similaire ornait le lambris de l'entrée du *boq'e* d'Abu Maṣ'ud (**pl.15B** – en bas). Ce sont aujourd'hui des tesselles en céramique au coloris beige inhabituel qui remplacent un décor antérieur – possiblement exécuté en briques.

Il est certain que la brique tient une place prépondérante dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu : s'il était important de préciser ici son association directe avec la mosaïque de céramique, il reste nécessaire de consacrer maintenant une place spécifique aux décors de briques glaçurées.

[84] Signalons également le décor des muqarnas dans le mihrâb de la Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd, qui pourrait présenter des médaillons en mosaïque de céramique similaires. Cela n'a cependant pu être observé *in situ*, et les publications sur le sujet ne mentionnent pas un tel décor. Ceci mériterait pourtant d'être vérifié.

B. LES BRIQUES À GLAÇURE MONOCHROME (BRIQUES *BANNÂ'I*)

La brique est omniprésente dans l'architecture des dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Matériau de construction par excellence, elle réapparaît parfois comme délimitation de panneaux de mosaïque[85], quand elle ne constitue pas directement un fond ornemental aux céramiques architecturales.

Les décors de briques *bannâ'i* – des briques à glaçure monochrome alternant avec des briques non glaçurées – sont répandus dans le monde iranien : avant même et au-delà de la domination des Turkmènes du XV^e^ siècle. De fait, ces décors sont généralement difficiles à dater avec précision ; c'est souvent leur rapprochement avec des ensembles décoratifs datés qui nous conduisent à les associer à la domination turkmène. L'emploi de briques *bannâ'i* est exclusivement externe : parois extérieures[86], couvrements[87], *eyvân* ou *pishṭâq*[88], et même ornement de pont[89].

1. Procédé de fabrication

Les briques cuites

La composition des briques se caractérise vraisemblablement par l'emploi d'une argile locale, dégraissée à l'aide de sable ou de particules granuleuses[90]. Les briques turkmènes

[85] Cf., par exemple, les panneaux en mosaïque de céramique des *pishṭâq* du Darb-e Emâm, du Darb-e Kushk ou du *boq'e* d'Abu Maṣ'ud à Eṣfahân, ou encore ceux de l'espace interne de la Masjed-e Kabud de Tabriz : tous sont délimités par des assises de briques apparentes.

[86] Cf. la masjed- Kabud de Tabriz, le mausolée de Zeynel Bay à Hasankayf, ou encore le mausolée de Ḥâjji Moḥammad Khonji à Khonj.

[87] Cf. la coupole du mausolée de Zeynel Bay à Hasankayf, ou la voûte du Qubbe-ye Sabz de Kermân.

[88] Cf. le complexe de Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad à Bondarâbâd, ou l'*eyvân* sud de la masjed-e jâme' d'Eṣfahân (probablement restauré).

[89] Le pont sur le Tigre, à Hasankayf.

[90] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 127 ; WULFF 1966, p. 115. La préparation de l'argile est décrite plus précisément dans KEHREN 1967, p. 191 : « L'argile séchée était broyée finement, vraisemblablement à l'aide de grosses meules de pierre, puis tamisée avant d'être déposée en quantité calculée dans des fosses peu profondes, creusées à même le sol. On versait ensuite très lentement de l'eau sur cette argile pour obtenir une imbibation totale et on laissait cette imprégnation se poursuivre pendant plusieurs jours. Parallèlement, on broyait des sables et de la craie, que l'on tamisait aussitôt. Dans de nouvelles fosses on plaçait la quantité voulue d'argile humide prélevée des premières fosses, avec les sables et la craie tamisés, puis on pétrissait sans arrêt le mélange, tout en ajoutant de l'eau jusqu'à obtention d'une pâte bien molle. Le contenu des fosses était abandonné à lui même pendant plusieurs semaines, parfois même pendant quelques mois (opération appelée « vieillissement » par les potiers). Le moment venu, on retirait la pâte vieillie et on l'étalait sur des claies jusqu'à ce que toute l'eau en excès se fût écoulée. »

n'ont fait l'objet d'aucune étude spécifique, mais certains éléments de comparaison peuvent être apportés, à titre informatif, en se tournant vers les briques timourides[91].

Les briques sont séchées à plat, avant d'être cuites une première fois. Leur préparation est décrite comme suit par L. Kehren :

> « Avec cette pâte on remplissait des moules en bois préalablement mouillés et saupoudrés de sable fin. Les moules étaient abandonnés sur des claies disposées en étages ; des fagots et des paillassons les protégeaient contre une action desséchante trop brutale des vents. Ce séchage progressif était poursuivi jusqu'à obtention de briques suffisamment fermes pour pouvoir être démoulées. On empilait ces briques dans des fours chauffés au bois où elles subissaient une première cuisson à feu doux (cuisson au « dégourdi »), qui ne dépassait pas 500°C. Après refroidissement, on éliminait les pièces défectueuses et les briques cuites étaient livrées aux émailleurs. »[92]

Les briques non glaçurées acquièrent alors, dans les décors turkmènes, une teinte beige variant de l'écru au rose : un beige-écru est observé sur les briques non glaçurées du décor *bannâ'i* de la Masjed-e Kabud, à Tabriz, tandis qu'une teinte beige-rosâtre est obtenue à Hasankayf (mausolée de Zaynâl). Entre ces deux pôles, une teinte beige moyenne varie du plus clair (masjed-e Jâme' d'Eṣfahân) au plus foncé (complexe de Bondarâbâd ; Qubbe-ye Sabz de Kermân).

La glaçure

Une glaçure opaque peut ensuite être appliquée sur le dessus des briques, sans engobe. Les briques sont alors soumises à une seconde cuisson. Dans les décors de type *bannâ'i* d'époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, la palette chromatique est restreinte. Les bleu cobalt et turquoise sont les principales couleurs. Alors que le blanc est généralement associé à ces coloris initiaux, il est quasiment absent des décors *bannâ'i* turkmènes[93]. Dans de rares occurrences, une glaçure noire peut remplacer le bleu cobalt[94]. Le vert, le jaune, ou la glaçure violine, sont systématiquement absents du corpus de décors turkmènes[95].

---

[91] Une brique glaçurée provenant de la mosquée de Bibi Khânum de Samarqand (1404) révèle ainsi la composition suivante : SiO_2 (silice) 59,2 % ; TiO_2 (titane) 0,4 % ; Al_2O_3 (alumine) 15,3 % ; Mn_3O_4 (manganèse) 0,06 % ; CaO (chaux) 9,6 % ; SO_3 (sulfate) 1,7 % ; MgO (magnésie) 2,3 % ; P_2O_5 (acide phosphorique) 0,26 % ; Fe_2O_3 (fer) 3,5 % ; Cl (chlore) 0,35 % ; K_2O (potasse) 0,11 % ; CO_3 (carbonates) 0,88 % ; Na_2O (soude) 0,4 % ; C (carbone) 0,09 %. D'après KEHREN 1967, p. 188.

[92] KEHREN 1967, p. 191-192.

[93] Cf. SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 194, qui indiquent que les couleurs initiales sont, à la fin du XIV^e^ siècle, le cobalt, le turquoise, et le blanc. Dans les décors *bannâ'i* turkmènes, la glaçure blanche n'apparaît que sur le minaret de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd (**pl.62A**) et sur les muqarnas de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân (**pl.12A**, restaurations ?).

[94] Cf. la voûte du Qubbe-ye Sabz de Kermân (**pl.108C**), le minaret de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd (**pl.62A**), et certaines zones des muqarnas de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân (parties restaurées ?).

[95] Toutes ces couleurs apparaissent sur des édifices timourides. Des glaçures vertes sont notamment signalées sur le mausolée de Khvaje Aḥmad Yasavi, à Torkestân (*c.* 1397), tandis que les glaçures

La composition de ces glaçures turkmènes d'Iran n'a pas fait l'objet d'analyses. On connaît en revanche les composants de quelques glaçures timourides, à Samarqand, ou Torkestân notamment[96] ; ces données restent géographiquement relativement éloignées de nos décors pour pouvoir en tirer des parallèles fiables.

Assemblage des briques

Les briques sont sciées selon un module qui, après 1400, mesure environ 16 cm de longueur pour une épaisseur de 5 cm[97]. L'artisan chargé de ce travail trace d'abord une marque à l'emplacement de la découpe, puis la frappe à l'aide d'un marteau plat. Son assistant est alors chargé d'affiner la découpe – ainsi que la face visible, dans le cas d'une brique non glaçurée – en la ponçant à l'aide d'une pierre[98]. La face de pose des briques est taillée en biseau. Les pièces glaçurées peuvent être employées entières ; mais la plupart du temps, il s'agit de carreaux resciés en fonction des besoins du décor (en carrés ou plus petits rectangles) (**fig. 4**).

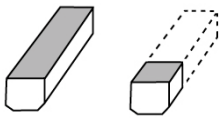


Figure 4 : Exemple d'un module de brique entier et d'un module redécoupé (d'après un dessin de Jean Soustiel, dans Soustiel, Porter 2003, p. 195)

violines seraient observables sur le mausolée de Boyân Qoli Khân, à Bukhara (1358-1359) (SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 194-196). Quant aux glaçures jaunes, elles sont signalées sur la coupole du mausolée de Gawhâr Shad, à Herât (1432), et au Gur-e Amir, à Samarqand (*c*. 1400-1404) (GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 128).

[96] La composition approximative de certaines glaçures d'époque timouride est connue. L'analyse de la glaçure turquoise d'une brique de la mosquée de Bibi Khânum, à Samarqand (1404), donne les résultats suivants (KEHREN 1967, p. 189) : SiO_2 47,5%, PbO 2,3%, SnO_2 4,8%, Al_2O_3 10,8%, MgO 1,3%, NaO_2 5,1%, K_2O 1,2%, CaO 6,2%, Fe_2O_3 3,4%, CuO 4,1%, ZnO 9,6%, Sb_2O 3,2%,Bo (traces). L'échantillon reste néanmoins isolé, et les résultats diffèrent largement des analyses de glaçure conduites sur les briques *bannâ'i* du mausolée de Khvaje Aḥmad Yasavi, à Torkestân (*c*. 1397), dont la composition se caractérise ainsi : - Glaçure turquoise : SiO_2 50%, PbO 18 à 20%, SnO_2 1 à 3%, Al_2O_3 1 à 2%, MgO 2 à 4%, NaO_2 12%, K_2O 2 à 5%, CaO 5 à 13%, Fe_2O_3 3 à 5%, CuO 1,5 à 2,5%.
- Glaçure bleu cobalt : SiO_2 52 à 55%, PbO 20 à 24%, SnO_2 6 à 7%, Al_2O_3 - de 1%, MgO 2%, NaO_2 6 à 9%, K_2O - de 1%, CaO 5,5%, Fe_2O_3 2%, CuO 2%, Co_2O_3 3.
- Glaçure blanche : SiO_2 50%, PbO 15 à 25%, SnO_2 10%, Al_2O_3 1 à 2%, MgO 2%, NaO_2 6 à 8%, K_2O 2 à 5%, CaO 4 à 7%, Fe_2O_3 1 à 2%. D'après SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 194-195, données reprises de TAKIBAYEVA, S.S., *Taini nebesnoi glazuri*, *Alma Ata*, 1987 (référence bibliographique non consultée).

[97] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 194. Jusque vers 1400, les modules des briques étaient de 23 à 25 cm de longueur pour une épaisseur de 5 cm (*Idem*, et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 127).

[98] Les différentes étapes du découpage des briques sont expliquées dans WULFF 1966, p. 122-123.

2. Agencement du décor

Larges d'environ 5 cm, les briques sont généralement posées en carreaux. Les pièces sont cependant largement redécoupées (cf. par exemple **fig. 4**)[99] : l'agencement final peut donc prendre l'aspect de boutisses et de panneresses. Le décor réalisé à partir des briques glaçurées est principalement épigraphique : les noms d'Allâh, de Moḥammad, ou encore de ʻAli sont calligraphiés en coufique labyrinthique. Ils sont façonnés dans des carreaux resciés et, comme le décor géométrique, sont placés perpendiculairement au lit de pose des briques non glaçurées. Ainsi, les assises de briques vierges, servant de fond à la composition principale, sont généralement posées en carreaux horizontaux – à l'exception de celles du mausolée de Ḥâjji Moḥammad Khonji, à Khonj, disposées en carreaux verticaux (**pl.111**). Le reste du décor est placé en carreaux verticaux, plus ou moins redécoupés en fonction des besoins ornementaux. L'ensemble joue par conséquent des nombreux modules de briques et de l'effet de croisillon introduit par leur disposition perpendiculaire au fond (cf. Masjed-e Jâmeʻ d'Eṣfahân, **pl.12**, ou Qubbe-ye Sabz de Kermân, **pl.108C**). Bien souvent, des briques glaçurées posées en carreaux forment une bordure délimitant les compositions.

À Tabriz, ce décor de type *bannâ'i* est exceptionnellement associé à des carreaux de type « bleu-et-blanc ».

III. LES DÉCORS DE PETIT FEU SUR GLAÇURE

La céramique architecturale qarâ qoyunlu et âq qoyunlu présente peu d'exemples de décors de petit feu sur glaçure. Deux techniques sont connues. La première semble avoir été plus largement répandue que ne le suggèrent les témoignages conservés : il s'agit de carreaux monochromes recouverts d'un décor doré. La seconde se cantonne également à quelques témoignages, qui n'en apportent pas moins un important jalon historique : le décor de lustre métallique.

[99] Voir SOUSTIEL, PORTER 2003, dessin de Jean Soustiel p. 195.

A. LES CÉRAMIQUES REHAUSSÉES D'OR

Les céramiques architecturales datant des Turkmènes d'Azerbaïdjan révèlent six emplois attestés de carreaux décorés à la feuille d'or. Des moyens d'investigation plus importants permettraient sans doute de déceler davantage de traces d'or, notamment dans les panneaux de mosaïques de céramique.

1. Procédé de fabrication

Le procédé décoratif a déjà été évoqué lors de la présentation des mosaïques de carreaux découpés. En effet, ce décor s'applique sur des carreaux ayant d'abord reçu une glaçure monochrome de grand feu : le bleu cobalt (oxyde de cobalt), le vert (oxyde de cuivre), mais aussi le jaune (oxyde de fer) et un pourpre (manganèse) ont pu être observés. La dorure est appliquée sur des carreaux préalablement découpés (carreaux hexagonaux ou tesselles de mosaïques[100]). Un liant, généralement à base d'œuf, est appliqué ; il permet à l'or de mieux adhérer sur la glaçure.

Les décors ainsi préparés subissent une seconde cuisson, à petit feu[101]. Dans certains cas, il semblerait que des panneaux entiers aient été directement enfournés (cf. Masjed-e Kabud, Tabriz). Les pièces les plus fragiles, telles les tesselles, sont quant à elles probablement mises dans des caissettes.

2. Agencements du décor

Les carreaux découpés recouverts d'or sont employés de deux manières dans les décors turkmènes : sous forme de carreaux hexagonaux, ou comme tesselles de mosaïques. Un cas isolé recourt également à cette technique pour orner un encadrement de miroir.

Carreaux hexagonaux rehaussés d'or

Deux décors de carreaux hexagonaux monochromes rehaussés d'or sont connus pour la période qarâ qoyunlu, sur des surfaces relativement importantes. Les panneaux de carreaux hexagonaux turquoise, sans rehauts d'or, sont relativement répandus au XV^e^ siècle, mais les

[100] Comme pour les carreaux hexagonaux dorés, l'application d'or a probablement été réalisée après découpage des plaques monochromes de grand feu : l'hypothèse d'un découpage final après cuisson apparaît peu vraisemblable, car elle engendrerait une inévitable déperdition d'or lors du sciage des tesselles.

[101] Voir SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 221, qui traduisent la recette d'Abu al-Qâsem mentionnant les *minâ'i* et les *lâjvardina*.

deux exemples turkmènes se distinguent à la fois par leur couleur et, bien évidemment, par leurs rehauts dorés.

Ainsi, une partie du lambris du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (857h./1453) présente des carreaux vert foncé. Chaque carreau est décoré d'une même composition végétale réalisée à l'or (**pl.8**). À Tabriz, les parois et la coupole interne du mausolée de la Masjed-e Kabud (870h./1465) étaient intégralement décorées de carreaux bleu cobalt rehaussés d'or. Le décor est néanmoins plus fin qu'à Eṣfahân car, au lieu de se répéter indéfiniment sur chaque carreau, les compositions végétales dorées s'étendent sur plusieurs carreaux, composant de véritables panneaux qui s'intègrent parfaitement à l'architecture (**pl.52D**). La couleur bleue est inédite pour ce mode de décoration[102] ; elle reprend vraisemblablement des décors peints en bleu et or alors en vogue à Tabriz[103]. Ces carreaux surprennent par ailleurs par leur emplacement qui, pour une fois, ne se cantonne pas aux lambris. Le seul exemple comparable peut être observé en territoire timouride : la salle centrale de la Masjed-e Shâh de Mashḥad (855 h./1451) revêt sur ses parois des carreaux hexagonaux de couleur verte – comparables en ce point à ceux du Darb-e Emâm. Doit-on ce parallèle au travail d'un artiste prétendument originaire de Tabriz, Shams al-Din Tabrizi ? La coïncidence pose en effet un certain nombre de questions, qui seront débattues en troisième partie.

Mosaïque de céramique rehaussée d'or

Le même procédé décoratif est employé pour offrir un nouveau ton aux mosaïques de céramiques. Les panneaux décoratifs du Darb-e Emâm, de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd (*c.* 862h./1457-1458, **pl.63F**), et du Qubbe-ye Sabz de Kermân (fin XV^e^ s., **pl.109D**), révèlent en effet l'ajout d'or sur des tesselles de couleur jaune (fer). Cette pratique a probablement été plus fréquente dans l'art de la mosaïque de céramiques que ne le suggèrent ces quelques fragments. En attestent certains commentaires, tel celui de Jean Chardin qui décrit au XVII^e^ siècle la Masjed-e Kabud de Tabriz par ces mots : « Tout le dedans est doré »[104]. Toutes ces traces d'or ont aujourd'hui largement disparues.

[102] D'autres exemples sont connus, mais pas sur le territoire iranien. Ainsi, le lambris du Çinili Köşk (1473), à Istanbul, présente également des carreaux hexagonaux bleu cobalt rehaussés d'or. Mais à la différence de la Masjed-e Kabud, l'or se répète à l'identique sur chaque carreau, et ne forme donc pas de décor en continu. Rappelons que ce sont des artistes originaires du monde iranien qui œuvrèrent à l'élaboration de ce décor. Voir sur ce sujet la troisième partie, chapitre 3.
[103] Cf. [ROMANO], éd. 1873, p. 175-176 (décors peints en bleu cobalt et dorés) et 167 (peints en bleu cobalt).
[104] CHARDIN, éd. 1983, p. 317.

Le miroir de Bondarâbâd

Le dernier exemple de l'application d'or sur une céramique de grand feu est illustré par une pièce peu commune. Une petite niche est ménagée dans le lambris du mur de qibla du mausolée du complexe de Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad, à Bondarâbâd (**pl.70C**). Cette niche et son décor sont strictement contemporains du lambris : ils datent par conséquent de l'année 878 h./1473-1474[105]. La niche abritait un petit miroir circulaire entouré d'un cadre en céramique[106]. Le miroir a aujourd'hui disparu, mais son encadrement est toujours en place. Il s'agit d'un carreau pourpre (oxyde de manganèse) de forme carrée, au milieu duquel est découpée la forme circulaire du miroir. Un décor à la feuille d'or, relativement mal conservé, a été appliqué sur la glaçure pourpre de grand feu. Il dessine une ligne délimitant le miroir, ainsi que quatre arabesques aux angles de l'encadrement.

B. LA CÉRAMIQUE À DÉCOR DE LUSTRE MÉTALLIQUE

La céramique à décor de lustre métallique est un procédé décoratif complexe, qui semble être quelque peu tombé dans l'oubli durant la seconde moitié du XV^e^ siècle, tant les occurrences en sont rares. Alan Caiger-Smith, dans sa somme sur la céramique lustrée, ne mentionne pas les quelques pièces connues pour cette période[107].

Ce sont les travaux de Richard Ettinghausen, puis ceux d'Ernst Grube et surtout Oliver Watson, qui ont permis de faire significativement avancer la connaissance des lustres métalliques du XV^e^ siècle[108]. Il n'y a, à l'évidence, pas eu en la matière de rupture technologique au XV^e^ siècle[109]. La période des Turkmènes d'Azerbaïdjan contient plusieurs exemples de décors de lustre métallique. Ils constituent les rares jalons d'une production de décors lustrés en territoire turkmène.

---

[105] Pour plus de détails, se reporter au catalogue, fiche B2.
[106] Sur ce type de miroir, voir FEIZ 1994.
[107] CAIGER-SMITH 1985, cf. chapitre 5. Les quelques exemples datés du XV^e^ siècle lui sont pourtant connus, puisqu'il dit avoir eu accès au travail alors sous presse d'Oliver Watson, qui les mentionne (cf. WATSON 1985).
[108] GRUBE 1974, WATSON 1975 et 1985.
[109] L'hypothèse d'une telle rupture était ancienne (LANE 1957, p. 102), et contredite depuis longtemps par les pièces datées publiées par R. Ettinghausen et par les travaux d'O. Watson (Ettinghausen dans POPE 1939, IV, cf. notamment les pages 1687 et 1692 ; WATSON 1975).

1. Procédé de fabrication

Le procédé de fabrication se déroule en plusieurs temps. Une glaçure blanche est d'abord cuite à grand feu. Le décor de lustre métallique associé à des rehauts bleus (oxyde de cobalt) est ensuite réalisé. Une pâte à base d'ocre, contenant un sel métallique (probablement du cuivre[110]) et un peu d'acide acétique, est appliquée. Dans son traité de minéralogie achevé en 1196, le *Jawhâr-nâme-ye Neẕâmi*, Moḥammad al-Jowhar al-Neyshâpuri donnait vingt-quatre formules pour ce mélange, avec autant de nuances de couleurs. Yves Porter a traduit ces recettes, et les a comparées à la formule unique que donne en 1301 Abu al-Qâṣem :

> « Prendre un man et demi d'arsenic rouge et jaune, un man de marcassite dorée et argentée, un batman (demi man) de vitriol jaune et un quart de cuivre grillé, les moudre et en faire une pâte. Un quart de ce mélange est mélangé à six dirhams d'argent pur, grillé avec du soufre et moulu sur une pierre pendant 24 heures jusqu'à ce que ce soit extrêmement fin. Dissoudre alors le tout dans du verjus ou du vinaigre et en peindre les objets désirés, puis les placer dans un deuxième four spécialement fait à cet effet, et les enfumer pendant 72 heures, jusqu'à ce qu'ils atteignent la couleur des deux feux. Lorsqu'ils sont froids, les retirer et les laver avec de la terre humide afin que la couleur dorée ressorte. Certains ajoutent du minium et du vert de gris à cette préparation. En fait, l'hématite avec l'argent grillé donnent le même résultat. Ce qui a été régulièrement mis au feu réfléchit comme de l'or rouge et brille comme la lumière du soleil. »[111]

Les carreaux ayant été couverts de ce mélange sont ensuite enfournés, et cuits à une température de 650-700° C en atmosphère réductrice, riche en monoxyde de carbone. Les sels métalliques se décomposent alors pour former une fine pellicule sur la glaçure. Après refroidissement, les carreaux sont lavés à l'eau : la pâte d'ocre se détache, laissant apparaître les oxydes métalliques qui ont fusionnés avec la glaçure initiale.[112]

2. Agencement du décor

Qu'ils proviennent de Tabriz ou de la région de Kâshân, les exemples de lustres métalliques turkmènes présentent une cohérence stylistique et qualitative[113], qui les distingue aisément des quelques pièces timourides connues[114]. D'autres carreaux à décor de lustre

---

[110] Oliver Watson rappelle en effet que le cuivre donne un ton tirant plutôt sur le rouge, alors qu'il tire davantage sur le jaune avec de l'argent (WATSON 1985, p. 31). C'est pourquoi il nous semble plus probable que le cuivre ait été employé pour les décors lustrés turkmènes.

[111] PORTER 2002, p. 6-7.

[112] Voir *ibid*., p. 7, ainsi que : SOUSTIEL 1985, p. 46 et terminologie p. 388 ; WATSON 1975, p. 63 ou WATSON 1985, p. 31 ; SCHVOERER, NEY, PEDUTO 2005 , p. 31.

[113] L'unité stylistique vient d'être relevée au sujet du répertoire ornemental végétal observé sur les pièces de Tabriz et sur celle de Kâshân. Quant à la cohérence qualitative, elle a été démontrée par O. Watson au sujet des panneaux de Kâshân (WATSON 1985, p. 158) ; les revêtements de Tabriz s'intègrent à cette production de qualité somme toute médiocre.

[114] Les pièces timourides sont par ailleurs de meilleure qualité. Voir notamment les deux plaques de fondation au nom du sultan Timouride Abu Sa'id Bahâdor Khân, calligraphiées par Naṣrat al-Din

métallique peuvent par ailleurs être rattachés à l'Iran, pour la première moitié du XV^e^ siècle : mentionnons notamment des revêtements aux formes hexagonales et étoilées particulièrement inhabituelles, dont les motifs décoratifs rappellent les carreaux « bleu-et-blancs » rattachés à Damas (premier quart du XV^e^ siècle)[115]. Ces pièces comparatives, incontournables pour une compréhension du lustre au XV^e^ siècle, sont étudiées dans la troisième partie de cette synthèse.

Les stèles de la région de Kâshân

Un ensemble de six panneaux à décor lustré doit être rattaché à la région de Kâshân. On connaît, d'une part, quatre stèles rectangulaires issues sans aucun doute d'un même atelier. Deux d'entre elles sont dédiées à un homme qualifié de tailleur d'Ârrân (village à proximité de Kâshân), et une autre mentionne un don de tapis pour le mausolée de Solṭân Yalmân, à Kâshân même. Kâshân apparaît par ailleurs comme le site le plus plausible, dans la région, pour accueillir une telle tradition céramique[116].

Le décor de ces pièces suit les mêmes lignes de composition : une épigraphie s'organise à l'intérieur et autour d'une niche trilobée exécutée en léger relief. Les écoinçons de ces stèles sont ornés de motifs végétaux très stylisés. Le panneau commémorant une donation pour le mausolée de Solṭân Yalmân (**pl.27**) présente dans ses écoinçons des feuilles de lotus qui, stylistiquement, sont très proches des revêtements à décor lustré de Tabriz (**pl.37**), ou même du carreau lustré conservé au musée du Louvre (**pl.237**)[117]. Le *naskh* est assez peu soigné, et toutes ces plaques sont d'une qualité technique moyenne : un lustre sombre et relativement terne. Bien que ces quatre stèles soient en tout point comparables, leurs dimensions varient sensiblement, allant de 36 à 43 cm de hauteur pour une largeur comprise entre 24 et 28 cm.

Un cinquième panneau doit probablement être associé à cette production : la stèle autrefois conservée dans la Masjed-e Châdok à Haftâdor (892h./1486-1487, **pl.20**). La technique de ce carreau n'est pas connue dans le détail. La seule reproduction connue (en noir et blanc) laisse apparaître des nuances de valeur rappelant des décors de lustre métallique,

---

Moḫammad en 860 h./1455 (GRUBE 1974, pl. 67-68 ou WATSON 1985, p. 159), auxquelles peuvent être rattachées deux autres plaques non datées, conservées à Chicago (coll. B.C. Holland) et au Staatliche Museum de Berlin (SOUSTIEL 1985, p. 213 et WATSON 1975, p. 68).

[115] Publiés dans : WATSON 1975, pl. VII et 1985, p. 158 ; *Christie's*, Londres, 28/04/1998, lot 254 ; *Reflets d'or* 2008, cat. 48 p. 72. Cette production sera analysée, avec les stèles lustrées timourides, dans la troisième partie de cette synthèse.

[116] Voir WATSON 1985, p. 158. Voir également la première partie de la présente synthèse, ainsi que la troisième partie (chapitre 2).

[117] Inventaire OA7871/13, publié dans *Reflets d'or* 2008, cat. 48 p. 72.

bien qu'elle soit souvent décrite sommairement comme étant peinte sous glaçure[118]. En dépit de sa forme pentagonale, la pièce présente en outre des dimensions proches des lustres turkmènes de Kâshân (40 x 30 cm). On ne peut que regretter que cette plaque ait disparu, car il demeure impossible de tirer des conclusions fiables à partir d'un cliché de piètre qualité. Elle présente cependant des équivalences stylistiques avec la stèle au nom de Bibi Malek Khânum (**pl.77**), mais aussi avec une autre stèle funéraire, au nom de 'Alâ' al-Din Faṭallâh (883h./1478, **pl.107**)[119], à la graphie certes plus soignée mais de même composition.

Toutes ces stèles sont liées à un contexte funéraire. Selon O. Watson, l'emploi de ce procédé complexe sur quelques rares objets du XV^e^ siècle, généralement très ciblés, a un rôle symbolique : ces décors lustrés établiraient des connexions religieuses avec l'architecture funéraire des siècles précédents[120].

Les céramiques lustrées de Tabriz

Trois fragments de céramiques de revêtement à décor de lustre métallique sont conservés sur la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.37**). Les revêtements ont à l'évidence été spécifiquement conçus pour le lieu : ils répondent aux formes, tantôt concaves, tantôt convexes, des bases cintrées soutenant les colonnettes du *pishṭâq*. Deux pièces prennent la forme d'un bandeau cerclant le départ de colonnettes ; quant à la troisième, elle emplit la cavité formée par le cintre de la base.

On peut s'interroger sur les raisons de leur présence dans le décor de l'édifice : pourquoi en effet destiner une technique somme toute délicate à une zone si difficilement perceptible ? L'hypothèse de Watson sur le rôle symbolique alloué à cette technique ne semble pas adapté à ces pièces qui ne désignent aucun espace symboliquement fort[121]. La Masjed-e Kabud a pourtant un caractère funéraire indéniable : elle abrite le mausolée de la femme de Jahânshâh, Khâtun Jân Beygom, et de leurs filles[122]. Mais l'emplacement de ces carreaux lustrés dans l'édifice reste à ce jour énigmatique.

Quelques évidences stylistiques s'imposent pour finir. Les connexions techniques et stylistiques avec les pièces de Kâshân doivent être soulignées. Des artisans céramistes se sont-ils déplacés depuis Kâshân vers la capitale turkmène ? On sait, après tout, que les

[118] AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 53. Repris dans O'KANE 1987, note 49 p. 72.
[119] Mentionnée dans WATSON 1985, p. 197 et *Sotheby's*, vente du 18 avril 1984, lot 158.
[120] WATSON 1975, p. 67-68.
[121] AUBE 2008, p. 267.
[122] WERNER 2003, p. 100.

artisans se déplaçaient selon l'offre[123]. Mais par ailleurs, ce sont les mêmes artisans qui semblent avoir réalisé le motif des céramiques dites « en bleu-et-blanc » et les décors de lustre métallique. En effet, les formes ornementales, le style d'exécution, les rapports de couleurs, sont en tout point identiques. La question du lieu de production de ces pièces sera débattue en quatrième partie de cette étude.

IV. LES DÉCORS POLYCHROMES

Les céramiques architecturales des deux dynasties turkmènes d'Azerbaïdjan révèlent plusieurs types de carreaux à décor polychrome. Ce mode de décoration reste relativement isolé par rapport à l'ensemble de la production. On observe néanmoins trois techniques distinctes, à une période où les décors polychromes sous glaçure sont rares. Ces décors ne manquent donc pas de souligner le savoir-faire des céramistes, mais aussi la vivacité des ateliers.

A. LES « BLEU-ET-BLANCS » DE L'IRAN TURKMÈNE

La technique de polychromie sous glaçure la plus remarquable parmi les décors turkmènes a été nommée, par convention, « bleu-et-blanc ». En réalité, ces décors sont enrichis d'un dessin noir délimitant et détaillant les motifs.

Ils constituent un ensemble aussi rare qu'homogène – tant par leur technique que par leur répertoire ornemental, analysé au chapitre 2. Ces pièces rappellent à bien des égards les productions du siècle antérieur ; les conditions de leur découverte ne laissent pourtant aucun doute quant à leur datation turkmène. Elles constituent par conséquent l'un des rares témoignages de « bleu-et-blancs » pour la seconde moitié du XV^{e} siècle en Iran.

[123] Cf. *Calife, prince et potier* 2002, p. 62 : « La découverte à Satouriqn au niveau du palais d'été d'Abaqa Khan (1265-1281) d'un ensemble de moules destinés à la fabrication des carreaux de revêtement et des carreaux eux-mêmes, de type "Kashân 1272" à reflets métalliques, confirmerait que les artisans se déplacent selon l'offre, y compris sur les chantiers, "au gré des besoins" ».

1. Procédé de fabrication

La technique de décor

Les « bleu-et-blancs » turkmènes se caractérisent d'abord par un engobe blanc recouvrant la pâte siliceuse ; il permet de réaliser un décor blanc « en réserve » sur lequel est appliqué un fond bleu profond (oxyde de cobalt). Toutes les délimitations des motifs blancs, ainsi que leurs détails, sont dessinés par un trait noir (manganèse). L'ensemble est ensuite recouvert d'une glaçure transparente incolore. Aujourd'hui, cette glaçure est souvent craquelée, voire irisée sur certaines pièces[124].

Outre ce décor initial, deux fragments de céramiques de revêtement en fort relief présentent un aplat peint en turquoise et recouvert d'une glaçure, transparente et incolore (**pl.83**). Ces pièces restent toutefois trop fragmentaires pour comprendre l'articulation générale de leur ornementation. Un carreau hexagonal conservé au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) présente également des rehauts de turquoise (**pl.115**) ; le reste de son décor s'inscrit pleinement dans cette production de « bleu-et-blancs ». On remarque par ailleurs des coulures de glaçure turquoise – des accidents de cuissons – sur quelques « bleu-et-blancs » triangulaires[125]. Leur glaçure transparente a d'ailleurs parfois coulé plus largement, laissant penser à une application parfois plus hâtive de la glaçure.

Signalons enfin un carreau étoilé dont le décor est rehaussé de points d'engobe rouge (**pl.214**). L'exemple reste cependant isolé et amène à s'interroger sur son attribution. Pourtant, le répertoire ornemental et la technique d'ensemble pourraient permettre de l'intégrer parmi cette production inattendue de « bleu-et-blancs » turkmènes.

Description des formes

Les pièces ornées d'un décor dit en « bleu-et-blanc » se répartissent en deux groupes formels. Le premier ensemble rassemble des carreaux aux formes variées : carrés, triangles, losanges, hexagones, et même des étoiles à huit branches. Leur épaisseur n'a pas toujours pu être vérifiée. Les carreaux triangulaires sont compris entre 20 et 29 mm ; la majeure partie de ces pièces présente néanmoins une épaisseur d'environ 25-26 mm[126]. Les autres « bleu-et-

[124] Voir notamment les carreaux hexagonaux du LACMA, et ceux du MNC.
[125] B7, C15.
[126] Dimensions moyennes enregistrées à partir des 67 pièces conservées au Musée national de Céramique à Sèvres, et du carreau conservé au Musée du Louvre, à Paris (celui-ci mesurant 22 mm d'épaisseur).

blancs » semblent osciller entre environ 15 et 30 mm[127], les pièces les plus épaisses étant vraisemblablement associées à un décor de briques *bannâ'i*.

Le second groupe de pièces rassemble des céramiques sculptées en fort relief, suivant des contours singulièrement végétaux (en formes de palmettes ou de tiges). Elles atteignent une épaisseur maximale de près de 10 cm.

Malgré cette diversité de formes, toutes ces pièces constituent un ensemble parfaitement homogène par leur décor. On remarque par ailleurs que, quelle que soit leur catégorie formelle, la surface décorée de plusieurs d'entre elles a été sculptée de manière à ménager des motifs en léger relief (sur environ 1 à 2 mm d'épaisseur), avant même l'application d'un décor polychrome[128].

2. L'agencement des décors

Les « bleu-et-blancs » ne constituaient pas de panneaux complets, mais étaient associés à d'autres techniques décoratives, telles que des briques *bannâ'i* et de la mosaïque de céramique. Ces décors sont alors vraisemblablement mis en place directement sur la paroi, sur un mortier de chaux. Il convient toutefois de rappeler que l'emplacement de nombreux « bleu-et-blancs » reste inconnu. Néanmoins, la plupart de ces carreaux a été retrouvé dans les ruines de la Masjed-e Kabud de Tabriz, ne laissant aucun doute sur leur provenance[129].

Cet ensemble de « bleu-et-blancs » constitue une production d'exception, dont l'homogénéité implique une provenance unique : Tabriz.

« Bleu-et-blancs » et briques bannâ'i

Les « bleu-et-blancs » de forme carrée ornaient les murs extérieurs de la Masjed-e Kabud : ils revêtaient les parois sud, et s'intégraient à un décor de briques *bannâ'i* (**pl.34C**). Les carreaux associés aux briques *bannâ'i* Les exemples connus de « bleu-et-blancs » présentent alors un décor géométrique, voire végétal. Disposés sur le panneau de manière à rappeler des boutisses, ces carreaux dessinent une composition en chevrons. Sur des panneaux disparus, et notamment sur les deux grandes coupoles extérieures, il semblerait que des

[127] Les carreaux hexagonaux du LACMA sont particulièrement fins, avec seulement 14,3 mm. En revanche, les carreaux en forme de carrés ou de losanges sont sensiblement plus épais : environ 30 mm. Tous ces chiffres souffrent cependant de n'avoir pu être l'objet d'un relevé systématique ; ils ne sont donnés qu'à titre indicatif.

[128] C'est le cas d'une demi-douzaine des céramiques de revêtement en fort relief, mais aussi de certains carreaux étoilés, ou encore du fragment d'épigraphique en « bleu-et-blanc » trouvé dans la Masjed-e Kabud de Tabriz.

[129] Cf. AUBE 2008, p. 259-266.

briques *bannâ'i* aient été associées à des « bleu-et-blancs » (?) en forme de palmettes en relief[130].

« Bleu-et-blancs » et mosaïque de céramique

La plupart des palmettes sculptées en fort relief était cependant associée à une mosaïque de carreaux découpés (**pl.84C**). Ces pièces dessinaient des compositions végétales mises en évidence par leur relief. La seule pièce encore en place semble quant à elle avoir appartenu à la bordure végétale d'un bandeau épigraphique (**pl.35B**). Ces « bleu-et-blancs » proviennent des minarets de la Masjed-e Kabud, voire peut-être aussi des coupoles internes : Jean-Baptiste Tavernier décrit en effet un dôme « revêtu par dedans de carreaux d'un beau vernis de plusieurs couleurs, avec quantité de fleurons, de chiffres & lettres, & autres mauresques en relief »[131] ; cette mention reste cependant trop abstraite pour en tirer quelque conclusion.

Une frise de fondation en « bleu-et-blanc » ?

Il convient enfin de mentionner un autre décor pouvant, peut-être, figurer parmi les « bleu-et-blancs ». Il s'agit de l'inscription de fondation de la Masjed-e Panje-ye 'Ali, à Qom (886h./1481, **pl.31**). Le cliché publié par Ḥosayn Modaresi Ṭabâṭabâ'i[132] laisse suggérer un décor engobé blanc employé en réserve, sous une peinture bleu cobalt. Il semblerait également que les motifs aient été délimités par une ligne peinte en noir. Pourtant, Ḥ. Modaresi Ṭabâṭabâ'i ne donne aucun détail quant à la technique décorative employée, et l'édifice est resté introuvable lors de nos investigations à Qom. Une incertitude demeurant donc sur la technique employée, nous avons préféré mettre de côté cette pièce, et la présenter ci-après, parmi les décors polychromes sous glaçure. Si, après des investigations futures plus concluantes, cette pièce datée s'avérait correspondre à notre groupe de « bleu-et-blancs », elle enrichirait considérablement cette production.

[130] Cf. la description qu'en donne Jean-Baptiste Tavernier dans son ouvrage paru en 1676 : « Le dehors de ces deux dômes est couvert de ces briques vernissées avec des fleurons en relief. » (TAVERNIER 1676, I, p. 60).
[131] Dans *Idem*.
[132] MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1354 sh., II, pl. 179.

B. LES CARREAUX À « LIGNE NOIRE »

L'histoire de la céramique à « ligne noire »[133] – souvent hâtivement dénommée *cuerda seca* – comporte une zone d'ombre : le XV^e^ siècle. Les exemples sont pourtant bien connus dans le monde iranien, qu'il s'agisse de l'art timouride de la fin du XIV^e^ siècle ou des Safavides à partir du XVI^e^ siècle. Tous témoignent d'une technique parfaitement maîtrisée. Dans ce *continuum*, la période turkmène semble constituer un intervalle mal défini, mais non moins significatif.

Les seuls exemples *in situ* connus se situent dans la ville de Diyarbakır, à l'époque âq qoyunlu (**pl.99-101**). Trois autres carreaux hors contexte peuvent être rattachés à la domination turkmène en Anatolie (**pl. 101^Bis^**). En Iran, les emplois de « ligne noire » sur des décors turkmènes s'avèrent en fait souvent des restaurations safavides.

1. Procédé de fabrication

Le décor « à ligne noire » consiste d'abord en l'application d'un engobe blanc siliceux (*batâne*) sur une pâte siliceuse. Cet engobe est recouvert d'oxydes métalliques mélangés à de la fritte, et délimités par une séparation principalement composée de chromite. Les oxydes sont cuits lors d'une même cuisson, la ligne de chromite empêchant leur mélange. Après cuisson, cette ligne acquiert un aspect noir et mat – car faiblement vitrifiée[134]. À l'inverse des autres techniques de polychromie, la « ligne noire » n'est pas recouverte d'une glaçure. Les exemples âq qoyunlu connus à Diyarbakır présentent une palette de six couleurs : bleu cobalt, bleu clair, vert bouteille, jaune, noir et blanc.

2. Agencement des décors

Carreaux hexagonaux de Diyarbakır

Les céramiques « à ligne noire » âq qoyunlu de Diyarbakır se présentent sous la forme de carreaux hexagonaux, de 16,5 à 17 cm de hauteur pour 15 cm de large. Leur épaisseur ne nous est pas connue. Ces pièces sont assemblées pour former des lambris (cf. à la Safa cami). Dans plusieurs édifices de la ville, elles sont toutefois remployées aux côtés de carreaux plus tardifs (cf. les mosquées Fatih Paşa et Ali Paşa).

---

[133] Le terme a été proposé par Yves Porter ; il tend à résoudre l'ambiguïté de provenance induite par le terme espagnol de *cuerda seca*. Voir PORTER, DEGEORGE 2001, p. 279.
[134] *Ibid*., définition p. 279 ; SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 216.

Carreaux âq qoyunlu d'Anatolie ou d'Azerbaïdjan

Les trois carreaux à « ligne noire » à décor épigraphique (**pl.101Bis**) ne présentent pas les mêmes qualités techniques que les revêtements de Diyarbakır[135]. La seule pièce entièrement conservée est de forme carré, de 22,6 cm de côtés. Son épaisseur de 1,1 cm est particulièrement étroite : elle différencie ainsi nettement cette production des pendants timourides (environ 2,5-3 cm d'épaisseur) ou safavides (en moyenne 2-2,5 cm). Ces quelques pièces étaient destinées à former une frise épigraphique.

Les restaurations safavides d'Eṣfahân

Nous avons par ailleurs déjà indiqué que des céramiques « à ligne noire » pouvaient être observées, en Iran, sur des décors d'époque turkmène. Leur présence est parfois ambiguë et conduit à s'interroger sur leur datation : c'est pour lever toute équivoque que nous avons choisi de les mentionner ici. En effet, l'exemple le plus frappant est sans doute le claustra du *pishṭâq* du Darb-e Emâm, à Eṣfahân (**pl.7A,C**). Réalisé en mosaïque de carreaux découpés, son sommet seul est composé de deux pièces de céramique « à ligne noire ». Leurs couleurs rappellent davantage les canons timourides, plutôt que safavides : un fond bleu cobalt, sur lesquels sont représentés des rinceaux aux couleurs bleu clair, blanc, et jaune-doré. Ce dernier coloris est d'autant plus surprenant que sa teinte suggère un recouvrement à la feuille d'or. Il convient ici de préciser que la hauteur à laquelle il nous a été donné de conduire cette observation laisse planer un doute sur la nature exacte des céramiques. Mais une restauration safavide de la partie supérieure de ce claustra semble en ce cas l'explication la plus plausible. Cette conclusion est d'autant plus vraisemblable que le même processus est observé sur les travées courantes sur cour de la Masjed-e Jâme‘ d'Eṣfahân (**pl.11B**) : cet espace reçoit d'abord un décor de mosaïques de carreaux découpés, d'époque âq qoyunlu[136], qui sera remplacé en bien des endroits par des carreaux « à ligne noire » de la période safavide.

[135] Ces carreaux ont été présentés en première partie, page 107. Rappelons que Jean Soustiel attribue le tesson d'une collection particulière à l'Anatolie ou à l'Azerbaïdjan de la première moitié du XV^{e} siècle (SOUSTIEL 1985, p. 250), ce que confirme selon nous le carreau inédit de la Cité de la Céramique de Sèvres (MNC 8130-4).

[136] On sait en effet que des restaurations ont lieu sous le règne d'Uzun Ḥasan, en 880 h./1475-1476 (notamment l'*eyvân* sud). Or, ces travées sur cour montrent une composition très proche de panneaux observés sur la Masjed-e Kabud de Tabriz (870 h./1465). C'est pourquoi nous les rattachons à cette campagne de travaux. Voir le catalogue, A4.

3. À propos de la production turkmène de « ligne noire »

Par conséquence, seuls les carreaux de Diyarbakır peuvent être considérés comme âq qoyunlu. Ces revêtements ont parfois été comparés aux productions de « ligne noire » ottomanes du début du XVI^e^ siècle[137]. Le seul exemple souffrant une telle comparaison pourrait être la façade du Şehzadeler türbesi (1522-1523), dans le cimetière attenant à la Yavuz Sultan Selim cami d'Istanbul (**pl.268**). Les carreaux du Şehzadeler türbesi présentent en effet une gamme chromatique assez proche à ceux de Diyarbakır. Mais le mausolée d'Istanbul reste en marge par rapport aux productions de « lignes noires » ottomanes contemporaines.

Il apparaît plus pertinent de rapprocher les carreaux âq qoyunlu de Diyarbakır des productions timourides de la fin du XIV^e^ siècle. Le lambris du mausolée dit de l'Ostâd 'Ali Nasafi, à Samarqand, daté d'environ 1380, présente en effet un parallèle frappant avec les carreaux de Diyarbakır (cf. **pl.101C**), tant par leur composition que par leurs caractéristiques techniques. Ces deux comparaisons, à elles seules, allouent aux carreaux turkmènes de Diyarbakır un statut d'intermédiaire stylistique dans l'histoire de la céramique « à ligne noire ». Rappelons également l'existence de trois carreaux à « ligne noire » attribués à la période âq qoyunlu[138] (**pl.101^Bis^**). Leur décor épigraphique et leur palette chromatique, avec l'adjonction d'or, rapprochent ces pièces des canons timourides, tandis que leur style les apparente aux productions ottomanes du début du XVI^e^ siècle. C'est cette capacité de dialogue entre les arts timourides et ottomans qui semble caractériser cette production turkmène.

C. AUTRES DÉCORS POLYCHROMES SOUS GLAÇURE

Cette dernière section rassemble les autres types de décors peints sous glaçure transparente – incolore ou colorée. Ces pièces s'avèrent trop peu nombreuses pour caractériser un mode de production : au total, seuls deux carreaux sont présentés[139]. Et ce classement s'avère peut-être même infondé pour l'un d'entre eux : une ambiguïté technique

[137] Voir à ce sujet l'article de Julian Raby (RABY 1976-1977). Se reporter également au chapitre 5 de la première partie de notre synthèse.
[138] Conservés hors contexte. Ces carreaux ont été présenté en première partie, chapitre 5 : « II. Au cœur des terres âq qoyunlu : Diyarbakır » (4. Des pièces hors contexte).
[139] Ajoutons qu'il subsiste une incertitude concernant une troisième pièce : la plaque conservée jadis dans la Masjed-e Jâme' d'Haftâdor, au nord d'Ardakân (**pl.20**) ; les nuances chromatiques du cliché qu'il publie nous ont toutefois conduit à la classer parmi les décors lustrés.

subiste en effet pour le panneau de Qom, qui n'est intégré à cet inventaire qu'à partir d'une unique mention bibliographique.

1. Un décor peint sous glaçure transparente incolore ?

Les décors peints sous glaçure datés sont rares dans la céramique architecturale turkmène et, à notre plus grand regret, le seul exemple connu est resté introuvable. Seul un cliché de plus de trente ans, en noir et blanc, en offre un aperçu[140]. Il s'agit d'une stèle figurant sur la Masjed-e Panje-ye 'Ali, à Qom (**pl.31**). Le panneau, calligraphié en thuluth, commémore la donation d'un mihrâb et s'achève sur la date du 12 *moḥarâm* 886 h./22 mars 1481. Le bref commentaire de Ḥosayn Modaresi Ṭabâṭabâ'i, qui publie la pièce en 1975[141], semble décrire une céramique peinte sous glaçure : mais la palette employée et les détails techniques et ornementaux de cette plaque restent inconnus.

2. Décor peint sous glaçure transparente colorée

La mosquée Safa de Diyarbakır (*c*. 1450) possède, on l'a vu, un lambris de carreaux hexagonaux à « ligne noire ». Ce décor est délimité par une bordure de carreaux probablement recouverts d'un engobe, puis d'un décor noir (engobé ?), sur lequel a été appliquée une glaçure transparente de couleur turquoise. Ces carreaux, de forme rectangulaire, mesurent 18 cm sur 8.

ଔ

BILAN

En dépit de l'absence de preuves archéologiques et d'une lacune d'analyses en laboratoire, l'étude des techniques permet de mettre en lumière plusieurs évidences de production.

La large prédominance de la mosaïque de céramiques s'impose sans surprise. La technique est facile à exporter : la cuisson de ses grandes plaques monochromes n'exige pas de technologie complexe, et permet donc une production plus itinérante. Largement diffusée

[140] MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1354 sh., II, pl. 179 (au sommet de la photo).
[141] *Ibid*., II, p. 121-122.

dans l'ensemble du monde iranien depuis la fin du XIV^e^ siècle, la mosaïque de carreaux découpés est même révélatrice des apports âq qoyunlu en Anatolie[142]. Les décors *bannâ'i*, également amplement employés dans l'Iran timouride et turkmène, sont un autre trait caractérisant la contribution d'artisans iraniens à Hasankayf[143].

Mais l'observation de ces techniques de décor permet d'aller plus en avant. En effet, la mosaïque de carreaux découpés introduit de nombreuses variantes techniques (l'adjonction d'or en est un exemple). Certaines constituent de réels marqueurs régionaux. Ainsi, le procédé consistant à gratter la glaçure pour faire naître une nouvelle nuance chromatique est certes répandue dans le territoire turkmène, mais plus de la moitié des monuments illustrant cet effet sont situés dans la région de Yazd, contre un peu moins du quart autour d'Eṣfahân. Rappelons que c'est d'ailleurs à Yazd qu'un singulier mihrâb (daté) est décoré par incision de la glaçure[144] !

La région d'Eṣfahân révèle quant à elle d'autres pratiques : c'est, par exemple, uniquement dans cette province que l'on rencontre des tesselles en pierre ou terre cuite. Le même constat s'effectue pour les panneaux à effet de relief – en deux ou trois dimensions. Leur utilisation est connue à Tabriz et Hasankayf, mais la grande majorité de ces décors est observée sur des monuments d'Eṣfahân. Cette technique, vraisemblablement originaire du Khorâsân timouride, est d'ailleurs connue dans la région d'Eṣfahân avant même la domination qarâ qoyunlu[145].

Mais c'est Tabriz qui constitue le site le plus singulier de la période turkmène. On regrette évidemment que seul un édifice de l'illustre capitale turkmène subsiste ; à travers la Masjed-e Kabud, la cité apparaît néanmoins comme une sorte de « laboratoire des techniques ». La mosaïque de carreaux découpés y témoigne de nombreuses variantes (polygones à effet de relief, rehauts d'or, essais de rouge), dont certaines n'ont pas d'équivalent en terres turkmènes (épigraphies et végétaux en relief, parois tapissées de carreaux hexagonaux dorés). Les analyses pétrographiques conduites par R. Mason[146] ont elles-mêmes établi que Tabriz – ou sa région – constituait un site de production distinct.

---

[142] Cf. le mausolée de Zaynâl, à Hasankayf, catalogue A9.
[143] Cf. le pont sur le Tigre, le mausolée de Zaynâl, et le mausolée de l'Emâm Moḥammad ebn 'Abd Allâh al- Ṭayâr.
[144] Dans la Masjed-e Jâme' de Yazd, A18.
[145] Cf. la Masjed-e Jâme' de Varzane (1442-1444). Les deux autres exemples timourides connus proviennent du Khorâsân.
[146] Voir Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1995.

D'autres techniques sont par ailleurs rattachées à la ville. Ainsi, de nombreux carreaux « bleu-et-blanc » ont été retrouvés sur les parois ou dans les décombres de la Masjed-e Kabud. Ces pièces illustrent une production remarquable, puisqu'on ne connaît pas d'exemples analogues à bon nombre d'entre elles (cf. les palmettes en fort relief), tandis que d'autres suggèrent des parallèles inattendus avec les productions céramiques de l'Iran du siècle précédent. Au moins soixante-dix « bleu-et-blancs » triangulaires rattachés à la capitale qarâ qoyunlu sont aujourd'hui conservés dans des collections occidentales[147]. Leur analyse démontre qu'il s'agit bien de la production d'un atelier conséquent, puisque les styles de différents artisans potiers y sont reconnaissables. Des accidents de cuisson ont été observés au sein de ces pièces. La qualité du décor est parfois inégale, ce qui contraste étrangement avec l'habilité technique dont témoignent les mosaïques. De fait, cette remarque ouvre la voie à une hypothèse : est-il possible que deux équipes distinctes aient collaboré sur ce site ? Car la Masjed-e Kabud de Tabriz comporte également des fragments de carreaux à décor de lustre métallique, de qualité moyenne – le lustre est assez foncé et terne – et aux motifs analogues au répertoire des « bleu-et-blancs ». Il semble donc bien que des équivalences soient perceptibles entre les deux techniques, qui témoignent de continuités avec les productions du XIV^{e} siècle.

Tabriz n'est pas l'unique site turkmène conservant les traces de décors lustrés. La ville de Kâshân serait le centre d'une production provinciale de lustres métalliques, probablement tous sortis du même atelier[148]. Les pièces ont perdu en éclat, le lustre est terne, les calligraphies moins soignées, mais la technique n'a pas été oubliée. La céramique à décor lustré, employée en contexte funéraire, serait donc encore appréciée pour son rôle symbolique[149].

Enfin, cette analyse des techniques de décors nous conduit vers un centre plus éloigné de nos territoires turkmènes d'Iran : Diyarbakır. Les analyses pétrographiques de R. Mason proposent d'y voir un site de production remontant au règne de l'Âq Qoyunlu Qarâ Yoluk

[147] Soixante-sept sont conservés au Musée national de Céramique à Sèvres, un au musée du Louvre à Paris (dépôt des Arts Décoratifs), un autre au Los Angeles County Museum of Art, à Los Angeles, et un dernier n'a pas été localisé (il est probablement conservé en Iran). Cf. la première partie de cette synthèse et le catalogue.
[148] WATSON 1985, p. 160.
[149] *Ibid*., p. 163.

‘Oṯmân, soit 791-839 h./1389-1435[150]. Est-ce que les multiples carreaux « à ligne noire » de Diyarbakır (*c*. 1450) peuvent être rattachés à ce lieu de production ? En l’état de nos connaissances, toute réponse est délicate. Comme pour le site de Tabriz, une analyse comparative sera nécessaire pour souligner les corrélations avec le centre du pouvoir timouride contemporain.

[150] Rappelons que Mason y attribue notamment des pièces de forme retrouvées dans le sud de l’Iran (Sirâf et de Kisimani Mafia). GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 36.

2 CHAPITRE 2
« ÉTOILES ET ARABESQUES[1] » : ANALYSE ORNEMENTALE

Quelles sont les caractéristiques formelles des décors architecturaux qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ? Des spécificités régionales ou des types de productions se dégagent-ils de cette typologie ? Comment se structurent ces décors et, enfin, par quels moyens se diffusent-ils à travers le territoire ? Seule une décomposition des motifs et des structures ornementales permet d'apporter des éléments de réponse à ces questionnements.

Ce chapitre est complété par plusieurs documents annexes (volume 3). Le premier sous-chapitre – la présentation du répertoire ornemental – est accompagné d'un catalogue des motifs végétaux et géométriques (**pl.121-152**). Ce répertoire rassemble les relevés des motifs intégrant des décors du corpus A – les ensembles datés. Les édifices dans lesquels les motifs ont été enregistrés sont systématiquement mentionnés. Ce catalogue doit donc permettre de faire ressortir les traits les plus caractéristiques des motifs employés sous les Qarâ Qoyunlu et Âq Qoyunlu. Il ne prétend cependant pas à l'exhaustivité. La totalité des monuments de ce corpus principal n'ont pu faire l'objet d'une observation *in situ*, et il aurait fallu bénéficier de moyens plus importants pour établir un relevé détaillé, à l'échelle[2], de chacun des motifs constituant ces panneaux souvent peu accessibles.

Il apparaît également important de préciser que les intitulés des motifs ne sont donnés qu'à titre indicatif. L'objectif n'est nullement de définir ici une nouvelle terminologie. Non que cette question soit négligeable, mais parce qu'elle mériterait un travail spécifique. De même, il convient de préciser que les numéros donnés aux motifs ne visent ni à les codifier, ni à établir de hiérarchie, mais simplement à aider le lecteur à les retrouver plus rapidement.

Le décor épigraphique est présenté dans une section distincte. La calligraphie, puis les inscriptions, y sont analysées.

La dernière section de ce chapitre décompose enfin les structures décoratives (**pl.153-167**), puis présente leurs tracés directeurs et les modèles.

---

[1] Le titre est de Marianne Barrucand. Le lecteur permettra ce modeste hommage, en souvenir des séances collectives d'analyse de décors menées sous l'égide de son œil aiguisé et de ses riches commentaires. « Étoiles et arabesques » est le titre qu'elle donna à une intervention que je réalisais avec Florence Ciccotto en 2004, résultant de ces réflexions collectives.

[2] Les motifs dessinés sur planches du volume 3 ne sont par conséquent pas à l'échelle : ils sont tous ramenés à une dimension égale.

Il n'existe pas de bibliographie spécifique sur les ornements dans le répertoire turkmène. Il est important de mentionner les grands travaux d'historiens de l'art sur l'ornementation dans le monde islamique[3]. Mais, à l'exception des incontournables études d'Oleg Grabar ou d'Eva Baer[4], les autres travaux ont finalement peu servi le présent travail. Ce sont des travaux sur les motifs chinois qui ont en revanche apporté des éléments de réflexion ; citons notamment le travail de Jessica Rawson ou de Yuka Kadoi[5]. Mentionnons enfin l'apport que constitue l'excellente publication par Gülru Necipoğlu sur le rouleau dit « de Topkapı »[6] dans notre questionnement sur les poncifs et les tracés directeurs dans l'élaboration des décors. Les autres études seront mentionnées au fur et à mesure de notre synthèse.

I. DÉCOMPOSITION DES DÉCORS TURKMÈNES : LE RÉPERTOIRE ORNEMENTAL

A. CATALOGUE DES MOTIFS VÉGÉTAUX

Le répertoire végétal constitue l'essentiel des décors en céramique des périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Un regard attentif porté sur ces motifs révèle pourtant des catégories relativement restreintes : seules deux familles apparaissent – les fleurs et les feuilles – rassemblant un total de dix groupes d'ornements. La multiplicité des combinaisons ornementales, ainsi que la diversité des agencements de motifs et des jeux de tiges (présentés ultérieurement), engendrent néanmoins une remarquable variété dans le répertoire. Avec plus de deux cent soixante motifs, la catégorie des décors végétaux est sans aucun doute déterminante dans l'identification des caractères propres aux décors céramiques turkmènes.

On constate par ailleurs combien la technique de la mosaïque de céramiques – majoritairement employée – induit une forte stylisation des motifs. Des dégradés sensiblement plus affinés et des détails plus précis sont rendus possibles sur les décors peints

[3] Notamment RIEGL 1992 (cf. également sa *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978), KÜHNEL 1949, GAYOT 1955 ou GRABAR 1996.
[4] Cf. GRABAR 1996 et BAER 1998.
[5] RAWSON 1984 ; KADOI 2009.
[6] NECIPOĞLU 1990 ET 1995.

(décors lustrés ou « bleu-et-blancs »). Ces motifs appartiennent néanmoins aux mêmes catégories ornementales que celles employées pour les tesselles de céramique.

1. Catalogue des fleurs

La rosette (Pl. 121-122) [7]

Largement répandue dans le monde iranien, la rosette est omniprésente dans les décors turkmènes. Sa forme la plus fréquente est simple : une corolle de pétales lobés (ouverts ou fermés), autour d'un bouton central (*r1* et *r6*, voire *r12*). C'est ce modèle qui sert de point de départ à des déclinaisons ornementales variées, introduisant des variations dans le nombre de corolles, leurs formes, voire leur bouton central (cf. notamment *r2-r4*, *r7-r9*, *r13*). Le développement de rosettes à pétales lancéolés reste quant à lui moins évident (*r16-r18*). L'ensemble de ces rosettes a généralement une fonction de remplissage : elles ponctuent les tiges fleuries ornant le fond de la plupart des compositions.

Dans certains cas, la rosette bénéficie d'un statut ornemental plus conséquent. C'est le cas des rosettes festonnées : de taille souvent plus importante et d'une couleur distincte (généralement jaune-orangé), elles sont associées aux feuilles de lotus (*r19-r21*). Lorsque leurs corolles se démultiplient, les rosettes passent au premier plan (voire *r5*, *r14-r15*). Elles acquièrent alors souvent un statut formel ambigu : rosette ou lotus ? la délimitation est parfois mince.

Quels que soient l'échelle et le statut conféré à ces rosettes, il faut rappeler combien la technique de la mosaïque engendre une stylisation forte du motif. Il existe néanmoins deux exemples de rosettes peintes sous glaçure (*r22* et *r23*). Leur symétrie est moins rigide et leur remplissage animé de petits pointillés, voire de hachures. Bien que d'exécution manifestement plus libre, ces deux motifs demeurent en pleine cohérence avec le vocabulaire ornemental propre aux autres rosettes observées. Le remplissage de pointillés et de hachures (*r22*) doit toutefois être mis en relation avec le style du fleuron *f26*, des feuilles de lotus *fp8*,

[7] Définition : Le terme de rosette désigne une fleur stylisée. Elle est nécessairement centrée sur un bouton, un ornement central, ou même un simple point, et est dotée d'au moins cinq pétales lobés ou lancéolés. Le nombre de ses corolles peut se démultiplier ; dans certains cas, sa forme devient alors proche du lotus épanoui (voire même de la pivoine) (cf. *r5*, *r14* et *r15*).
Notons que le nom de « pivoine » n'a pas été retenu dans notre terminologie, et ce en dépit des mentions qui en sont faites dans les décors du XV^e^ siècle et l'héritage chinois significatif dont elle témoigne. Ce choix a été déterminé par la forme confuse que prend cette fleur dans nos décors (entre lotus et rosette à corolles multiples). L'intégrer comportait un risque de confusion ou de répétition : c'est pourquoi les motifs pouvant s'apparenter à la pivoine ont été classés parmi les rosettes ou les lotus, selon les cas.

18 et *20*, et les palmettes *p1/3*, pour la continuité artistique dont ils témoignent avec certains canons il-khânides[8].

Le lotus (pl. 123-125) [9]

Avec trente-neuf entités distinctes, le lotus est la fleur la plus largement représentée sur les décors turkmènes. Sa forme, héritée des apports chinois, gagne en ampleur à partir de la fin du XIV^e^–début du XV^e^ siècle dans le monde iranien[10]. Jessica Rawson s'étonne d'ailleurs de la prééminence prise par cet ornement en Iran, alors que c'est plus souvent la pivoine qui domine l'art chinois[11]. Le lotus est déjà largement répandu et même « iranisé » à l'époque des dynasties turkmènes d'Azerbaïdjan.

Son module élémentaire s'articule autour d'une mandorle centrale, entourée par six pétales souvent lancéolés et décurrents (voir *l3*). Mais ce modèle initial donne naissance à une infinité de variations dans le nombre des pétales (exemples en *l3*-*l7*), leurs formes, l'ajout de corolles supplémentaires, ou encore dans les changements introduits dans la mandorle centrale. Au regard de toutes ces probabilités combinatoires, il apparaît vraisemblable que le nombre d'entités présentement identifiées soit inférieur à la réalité.

Le lotus est toujours porté par une tige fleurie. Selon ses formes et dimensions, il peut être employé comme élément de remplissage, ou comme motif principal structurant un décor. On remarque ainsi que toutes les formes à pétales ouverts sont destinées à des éléments de remplissage (voir *l1*-*l2*, *l4*, *l15*, *l23* et *l30*)[12]. Mais une hiérarchie est visible parmi les motifs. Ainsi, on peut observer sur une même tige des lotus de petite échelle dits « de remplissage », aux côtés de lotus plus imposants marquant la symétrie d'une composition végétale (voir le

---

[8] Cette question est abordée en troisième partie, chapitre 2.

[9] Définition : Le lotus est une corolle de type papilionacée, de forme généralement décurrente. Son axe de symétrie est vertical. Il possède presque obligatoirement un bouton central mandorlé, à l'exception de quelques rares cas où sa forme papilionacée suffit à le classer parmi les lotus (cf. *l12*-*l14*, mais aussi *l18*-*l21*, *l36*-*l38*). Ses pétales conjuguent la plupart du temps des formes lobées et lancéolées. Comme pour les rosettes, les lotus peuvent présenter plusieurs corolles (voir notamment *l11*, *l20*-*l21*, *l29*, *l34* à *l38*). Par mesure de commodité, ils ont été classés en fonction de la forme de leurs pétales supérieurs (lancéolés, uni-, bi- ou trilobés).

[10] C'est en effet à partir de cette datation – c'est-à-dire sous les Timourides – que le lotus connaît un développement plus conséquent qu'auparavant. Cette évolution doit être mise en relation avec les imitations de porcelaines chinoises, qui deviennent alors de plus en plus nombreuses. Voir KADOI 2009, p. 63 et RAWSON 1984, p.173 et p. 147-148.

[11] Voir RAWSON 1984, p.173 (« The prominence of lotus flowers in Iranian art is itself surprising. In the thirteenth and fourteenth centuries ; peonies rather than lotus flowers dominated Chinese art. Only associations with the Buddhist religion can explain the popularity in Iran of the lotus rather than the peony. »).

[12] En dépit de ses pétales ouverts, le lotus *l39* – dont il est question ci-après – n'entre toutefois pas dans cette catégorie.

mihrâb de la Masjed-e Firuzâbâd, **pl.19**). Il suffit donc parfois de leur offrir une échelle plus grande pour voir passer les lotus les plus simples au premier plan d'un décor. Les lotus jouent alors un rôle structurant égal, par exemple, à celui des palmettes tripartites. Les formes épanouies de lotus possèdent généralement un statut ornemental plus conséquent. C'est par exemple le cas de tous les lotus auxquels des corolles supplémentaires ont été ajoutées (*l8*, *l11*, *l14*, *l17*, *l22*, *l27*, *l34-l35*). Il n'est pas rare de voir par ailleurs des motifs s'affranchir peu à peu du modèle initial : leur identification au lotus passe alors essentiellement par leurs contours lancéolés décurrents, mais le centre de leur composition reste étranger au lotus. On observe ainsi des formes papilionacées centrées sur des rosettes (*l19*, *l21*, *l28*), sur des fleurons (*l9*, *l18*, *l20*, *l29*, *l36-l38*), ou même sur des trèfles (*l10*).

Les décors peints du corpus A ne comportent jamais de lotus. Toujours exécuté en mosaïque de céramique, le motif du lotus témoigne donc d'une relative cohérence stylistique, en dépit de ses diversités formelles. Une forme inhabituelle est néanmoins observée à Yazd, sur un panneau pourtant daté de la Masjed-e Jâme' (863h./1459, motif *l39*). En effet, ce lotus témoigne de connexions encore fortes avec les formes de la fin du XIV^e^ siècle – début XV^e^ siècle ; sous les Turkmènes, aucun autre lotus n'adopte encore ces contours[13]. Cette rare occurrence doit peut-être être mise en relation avec la force des permanences régionales. L'addition de corolles ou le développement des lotus pourraient également d'être mis sur le compte des spécificités régionales : ce traitement est plus souvent observé dans les régions d'Eṣfahân[14] et à Tabriz[15], qui présentent respectivement 7 et 11 types distincts de lotus épanouis, tandis que seules deux variétés sont connues pour la région de Yazd[16]. Dans l'ensemble cependant, le répertoire des lotus est trop stylisé pour parvenir à définir des emplois plus locaux.

[13] Cette forme est par exemple observée sur les structures antérieures de la Masjed-e Jâme' de Yazd, précisément datées de la fin du XIV^e^ siècle ou du début du XV^e^.
[14] À Eṣfahân, le lotus de type *l8* est employé sur le site du Darb-e Emâm, *l14* et *l38* sont observés sur la Masjed-e Jâme', *l18* et *l29* au *boq'e* d'Abu Mas'ud, et *l14*, *l17* et *l28* au Khâneqâh de Naṣrâbâd. On remarquera notamment l'emploi répété du lotus sans bouton central, à double corolle (*l14*).
[15] Cf. *l9-l11*, *l14*, *l19-l21*, *l27*, *l34*, *l36-l37*, représentés sur la Masjed-e Kabud.
[16] *l22* et *l35*, observés sur la Masjed-e Jâme' de Yazd.

Les bourgeons (pl. 126-127) [17]

Le bourgeon constitue un motif de second plan dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Il n'est jamais mis en avant et reste toujours un élément de remplissage habitant les tiges fleuries des compositions végétales, des rinceaux d'épigraphies, ou des bordures. De petite taille, il demeure très discret et ses déclinaisons formelles restent limitées. Il est le plus souvent lancéolé (*b1-b10*). Lorsqu'il est lobé, il est alors généralement trifide (*b13-b17*, voir *b11* et *b12* pour les autres formes lobées). Le bourgeon repose sur une tige, avec (*b1*, *b3*, *b7*, *b9-b12*, *b15-b17*) ou sans calice (*b2*, *b5*, *b9*). Dans ce dernier cas, sa forme et sa fonction s'apparentent à la feuille. Il peut être enfin simplement « posé » au milieu d'une tige (formes *b4*, *b6*, *b13*, *b14*).

Tous ces motifs sont très stylisés. C'est, de nouveau, sur un décor peint que l'on distingue un bourgeon dissemblable : la forme *b8* rappelle ainsi des motifs chinois.

Le bourgeon forme l'un des constituants indispensables aux tiges fleuries turkmènes. En ponctuant ces tiges, il les densifie ou crée de nouvelles ramifications végétales (les formes *b1* à *b3*, *b5*, *b9*, voire *b15* sont les plus fréquentes). Les fleurons ou trèfles dérivés de sa forme témoignent du rôle ornemental significatif qu'il joue dans les décors.

Les fleurons (pl. 128-130) [18]

Les fleurons sont des abstractions émanant d'autres formes végétales. Le terme est en soit une manière commode de nommer des motifs hors catégorie. La filiation formelle des fleurons doit donc être recherchée au sein des motifs dont ils dérivent : le bourgeon, le lotus, le trèfle et la rosette, ainsi que la palmette.

La plus grande part des fleurons provient du motif du bourgeon trilobé (voire lancéolé) (*f1-f9*), transformé par la présence d'un calice quasi omniprésent (sauf en *f6* et *f8*), d'un bouton central (*f8*), ou d'une seconde corolle (*f3*, *f5*). La valeur fonctionnelle des fleurons est héritée des motifs à partir desquels ils sont créés. Dans le cas des formes issues du bourgeon, elles ont donc toujours un rôle de remplissage.

---

[17] Définition : Forme végétale naissante à composante unique, le bourgeon est généralement de petite taille et ne possède qu'une fonction de remplissage dans le décor. Sa forme simple connaît de nombreux dérivés formels : ils sont classés, selon les cas, parmi les fleurons (adjonction de corolles, de feuilles, ou autres éléments végétaux) ou les trèfles (multiplication de bourgeons autour d'un point central).

[18] Définition : Le fleuron est un ornement évoquant un motif floral, mais de forme composite et extrêmement stylisée. Il est organisé autour d'un axe de symétrie vertical ou centré. Dans une majorité de cas, le fleuron dérive d'un élément végétal distinct (tel que bourgeon, trèfle, rosette ou lotus, ...) que le degré avancé de stylisation n'a pas permis de classer dans sa famille d'origine.

Quatre types de fleurons dérivent par ailleurs du lotus (*f11-f14*). Le premier, par ses contours dentés et ouverts, évoque le déploiement de plus amples lotus (*f11*). Les autres motifs présentent des feuilles souvent lancéolées, rassemblées par un point central (*f12-f14*) ; leur rendu s'apparente à un lotus qui hésiterait à se définir (trèfle ? fleuron dérivé du bourgeon ? de la rosette ?). Il s'agit d'éléments de petite taille, posés sur des tiges, qui constituent des éléments de remplissage. Deux formes de lotus centrés sur des fleurons similaires ont été dessiné à leurs côtés pour illustrer le processus inverse.

Une troisième catégorie rassemble des fleurons dérivant du trèfle ou de la rosette. Dans le premier cas, les fleurons sont constitués de quatre feuilles centrées, se distinguant du trèfle par l'hétérogénéité de leurs feuilles (voir notamment *f15-f16*, ou *f17* centré sur un bouton). Quant aux formes dérivant de la rosette, elles conservent une forme circulaire centrée mais atteignent un tel degré de stylisation que l'identification devient malaisée (*f19-f20*). Cette catégorie de fleurons répond largement à une fonction de remplissage, mais certains motifs peuvent être plus en vue dans le décor (cf. par exemple *f20*).

Enfin, une dernière catégorie réunit des fleurons dérivés de la palmette. Les lignes et principes de composition de la palmette tripartite y demeurent, mais les formes sont extrêmement composites et stylisées, et la forme de palmette devient difficilement identifiable. Le motif peut être simple et évidé (*f21*), ou composé d'éléments végétaux divers (*f22-f23*, *f25*). Deux formes aux contours polylobés ou dentés sont également visibles (*f24* et *f26*).

Il convient de rappeler que la plupart des fleurons présentés, très stylisés, sont en fait taillés dans la céramique pour être assemblés en mosaïque. Deux formes présentent des contours moins symétriques : il s'agit alors de motifs peints (*f17* et *f26*).

2. Catalogue des feuilles

Les feuilles de lotus (pl. 131-133) [19]

La feuille de lotus est un héritage du répertoire ornemental chinois. Elle est connue, par exemple, sur des textiles de la dynastie Yuan (1280-1368)[20].

Le répertoire turkmène des feuilles de lotus est riche et varié. On en dénombre au moins trente-quatre entités dans notre corpus principal (corpus A). Les déclinaisons des

[19] Définition : Feuille à symétrie verticale formée de pétioles festonnés, généralement évidés. La base de la feuille forme souvent une saillie lobée ou multilobée. Dans de plus rares cas, ces caractéristiques formelles servent à constituer un calice.
[20] RAWSON 1984, p. fig. 164 a p. 187.

feuilles de lotus sont nombreuses : le nombre de leurs folioles varie de trois (*fp1-fp6*) à treize (*fp34*), leur forme peut être festonnée (*fp30-fp34*) ou même lancéolée (*fp21-fp26*), évidée (par exemple *fp1-fp5*, *fp9-fp15*) ou pleine (*fp6-fp8*, *fp16-fp18*, *fp20*). La forme de leur calice apporte encore des variations supplémentaires, puisqu'il peut être unilobé (*fp1*, *fp11*, *fp23*), bilobé (*fp1-fp3*, *fp6*, *fp12-fp14*, *fp24*), multilobés même (*fp4*, *fp16*, trilobé en *fp15*), ou encore sans calice – il prend alors souvent une forme globale circulaire (*fp17-fp22*, *fp5*, *fp7-fp8*, *fp10*, *fp25*). Un cas montre une feuille de lotus sur tige (*fp9*, voire *fp26* mais avec l'intermédiaire d'un calice). La feuille de lotus devient parfois simple calice (*fp27-fp28*). Sous sa forme la plus épanouie, elle va jusqu'à se dédoubler : elle devient un calice supportant une autre feuille de lotus (*fp29-fp34*).

La feuille de lotus est toujours un élément structurant dans le décor végétal, et ce quels que soient sa taille ou son degré de développement. Elle anime les tiges fleuries, mais se distingue visuellement des autres motifs par sa couleur jaune et son échelle toujours plus importante que les autres fleurs ou feuilles. Elle est la plupart du temps associée à quelques lotus ou rosettes d'un statut presque égal, et constitue un réseau intermédiaire entre les médaillons principaux de la composition et les tiges fleuries. Sur les décors les plus significatifs, elle devient le jalon central de la composition végétale (exemples en *fp30-fp34* sur le Darb-e Emâm d'Eṣfahân). Des feuilles de lotus sont par ailleurs observables sur les bordures végétales (**pl.158-160**), ainsi que sur quelques rinceaux d'épigraphie : elles révèlent en l'occurrence les rinceaux calligraphiques les plus richement ornés – les inscriptions de fondation de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd et de la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.155**). Très appréciées des décorateurs turkmènes, leur abondance dans les décors marque probablement l'une des caractéristiques de cette période. Ainsi, tous les exemples significatifs de panneaux végétaux en mosaïque de notre corpus principal présentent des feuilles de lotus – à l'exception du mausolée de Zaynâl, à Hasankayf. Les formes les plus développées datent de la période qarâ qoyunlu – le Darb-e Emâm d'Eṣfahân, en 857h./1453, et la Masjed-e Kabud de Tabriz, en 870h./1465. Près de la moitié des feuilles de lotus est comptabilisée dans la région d'Eṣfahân[21].

[21] Soit, à Eṣfahân, sept motifs de feuilles de lotus pour le Darb-e Emâm, autant pour le *boq‘e* d'Abu Mas‘ud, trois pour la Masjed-e Jâme‘ et deux pour le Darb-e Kushk, ainsi quatre pour le *khâneqâh* de Naṣrâbâd.

Près d'un quart des occurrences supplémentaires sont dénombrées autour de Yazd[22], et tout autant pour Tabriz[23]. Seul un motif apparaît à Kâshân.

Lorsque les feuilles de lotus sont moins stylisées – c'est-à-dire lorsqu'elles ne proviennent pas de mosaïques mais de décors peints sous glaçure – leur remplissage est marqué par des pointillés et de fines hachures (*fp8*, *fp18*, *fp20*). Dans l'ensemble, on observe une exécution sensiblement plus libre sur ce motif que sur les autres végétaux à la symétrie plus rigide. Les exemples les plus épanouis ou les plus originaux sont souvent uniques.

Les trèfles (pl. 134) [24]

Peu de trèfles véritables ont été dénombrés dans les panneaux qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (*t1*-*t11*) : les formes proches du trèfle, mais dont les feuilles n'étaient pas identiques entre elles, ont bien souvent été classées parmi les fleurons (cf. notamment *f15*-*f18*).

Les trèfles observés possèdent des feuilles lobées, voire lancéolées (*t9*-*t11*). Elles peuvent être de forme unifide (*t1*-*t4* ; *t9*), bifide (*t5*-*t7*), ou trifide (*t8* ; *t10*-*t11*). Les variations formelles sont également introduites par le remplissage des feuilles – ouvertes (*t1*, *t3*, *t5*, *t7*, *t9*) ou fermées (*t2*, *t4*, *t6*, *t8*, *t10*-*t11*), évidées (*t10*-*t11*) –, la présence d'une seconde corolle (*t4*, *t7*), d'une tige (*t11*), ou encore d'un bouton central apparent (*t6*).

Les trèfles sont toujours des ornements de remplissage : ils apparaissent sur certaines bordures, sur les rinceaux calligraphiques, et sur les tiges fleuries en arrière-plan de compositions végétales.

Les palmettes (pl. 135-142) [25]

La palmette est un ornement ancien, déjà caractéristique des décors pharaoniques, grecs ou romains[26]. Largement employée dans les arts de l'Islam depuis ses origines, sous des

[22] Soit quatre types de feuilles de lotus comptabilisés à la Masjed-e Rig de Reẓvânshahr, ainsi que, à Yazd, sept motifs distincts sur la Masjed-e Jâme', un sur la Masjed-e Sar-e Rig, et un dans le mausolée Shaykh Dâdâ.

[23] Treize types de feuilles de lotus sont observés sur la seule mosquée Kabud.

[24] Définition : Élément végétal se composant de trois feuilles identiques qui se rattachent autour d'un point centré.

[25] Définition : La palmette est une abstraction de la feuille. On distingue les palmettes des demi-palmettes par l'emplacement de leur tige, sensiblement décentrée pour les secondes. La palmette peut être simple (unifide : elle est alors nullement recoupée, *p1*), bifide (*p2*), ou trifide (*p3*). Bien souvent, les palmettes trifides peuvent se confondre avec les fleurons tant elles sont stylisées. Toutes les palmettes sont généralement formées de plus petites palmettes. Leurs contours peuvent être lisses, mais aussi plus ou moins dentés. Des nodules apparaissent assez souvent.

formes distinctes[27], ses applications sont extrêmement nombreuses dans la composition des céramiques architecturales turkmènes. Les palmettes se retrouvent ainsi à différentes échelles : elles structurent véritablement les décors (arabesques, rinceaux, entrelacs), mais elles sont aussi employées en tant qu'éléments de remplissage habitant leurs propres motifs (des palmettes formées par des palmettes, exemples en *p3/30-31*). Ce dernier cas n'a pas fait l'objet d'un recensement complet : les palmettes « de remplissage » sont signalées au fur et à mesure du présent examen.

Les palmettes se décomposent en formes monoïdes (*p1/1* à *p1/10*), bifides (*p2/1* à *p2/36*), trifides (*p3/1* à *p3/37*), voire même quadrifide (une entité, *p4/1*). Au total, quatre-vingt-quatre types de palmettes ont été enregistrés. Il convient de rappeler que d'autres formes pourraient sans aucun doute être ajoutées : il existe presque autant de groupes de palmettes que de panneaux décoratifs. Les conditions de relevés ne permettent pas toujours d'en reproduire les subtiles déclinaisons.

Outre la division de leur feuille, les palmettes possèdent de nombreux modes de déclinaisons formelles. La forme de leurs contours constitue un premier critère : tantôt lisse (*p1/1*, *2*, *4-8* ; *p2/1*, *7-8*, *13-17*, *21-26*, *35-36* ; *p3/1-11*, *15*, *20-22*, *24-26*, *28-31*, *33-36*), tantôt festonnée (*p1/3*, *p2/20*, *32*, *p3/17*, *p4/1*), et assez souvent dentée. Plusieurs degrés peuvent être observés dans ce dernier cas : le contour des palmettes peut ne présenter qu'une seule dent (*p1/8* ; *p2/2*, *5-6*, *9*, *11*, *18-19*, *27-30*, *33-34* ; *p3/12-14, 16*, *27*, *37*), ou être au contraire densément denté (*p1/9-10* ; *p2/3-4*, *10*, *13*, *31* ; *p3/18-19*, *23*, *32*).

Un second critère se combine ensuite à ce premier : les modes de remplissage. Quel que soit leur contour, les palmettes peuvent présenter un remplissage plein (*p1/4*, *p2/1-2*, *19*, *p3/2*), évidé (*p1/4-6*, *p2/3-5*, *13-17*, *20-21*, *32*, *p3/1-5*, *17*, *20-27*, *33*, *35*, *p4/1*), ou encore végétal. Les possibilités sont larges pour cette dernière catégorie. Les exemples les plus timides ne sont dotés que de quelques rares palmettes simples, parfois sur nodule (*p1/28*, *p2/9*, *28-29*, *31*). D'autres spécimens de même nature sont plus densément peuplés, avec une (*p1/9*) ou deux rangées (*p2/3*, *p3/18*, *32*) de petites palmettes simples disposées en continue. Un quatrième cas de figure présente une première rangée de perles, sur laquelle est disposé un rang de palmettes simples (*p1/9*, *p2/10*, *12*, *31*, *p3/18-19*). Dans ces exemples, ce sont généralement les éléments de remplissage qui donnent à la palmette son contour denté. Dans d'autres cas, c'est le décor de remplissage qui, par son assemblage, semble dessiner la

[26] RAWSON 1984, cf. son appendice.
[27] À travers son histoire de l'arabesque, c'est bien sûr également une histoire de la palmette dans les arts de l'Islam que retrace Ernst Kühnel. Cf. KÜHNEL 1949, voire aussi RIEGL 1992.

palmette l'englobant. Des réseaux de palmettes et de demi-palmettes bifides, évidées et parfois dotées d'un nodule, semblent ainsi s'assembler pour former diverses palmettes (*p1/9-10* ; *p2/33-34* ; *p3/14-16*, *30*, *37*). De même, de fines demi-palmettes bifides et pleines esquissent la forme de palmettes (*p2/11*, *23-24*, *27-28*, *30*, *34* ; *p3/6-7*, *10-11*, *13*, *28-30*). Notons enfin que ce même procédé est parfois restreint à une ou deux demi-palmettes pleines et bifides (*p1/1-2*, *7-8* ; *p2/6-7*, *18*, *22*, *25-26*, *29*, *31* ; *p3/8-9*, *12*) : on ne peut donc considérer que ces éléments végétaux « dessinent » véritablement la palmette d'ensemble, mais c'est bien le même mode de décor qui est appliqué. Un dernier type de remplissage consiste en des nervures esquissées par de légères torsades ou hachures (*p1/3* ; *p2/8*, *36* ; *p3/34*). D'exécution plus libre que les précédents, ces motifs s'en distinguent d'autant plus que leur technique de décor est différente : ils sont peints – décors lustrés et « bleu-et-blancs » – et non pas découpés dans la céramique.

À tous ces éléments viennent indifféremment s'en ajouter d'autres. De plus petites demi-palmettes prolongent parfois le motif principal (*p2/11*, *18-19*). Des bourgeons surmontent certaines palmettes tripartites (*p3/8-9*, *11*, *14-15*). Mais l'ajout le plus notable est les nodules. Ceux-ci sont par ailleurs omniprésents sur les tiges végétales, mais même les plus discrets peuvent se greffer jusque sur des palmettes (exemple en *p2/18* d'un petit nodule similaire à ceux des tiges). Les nodules peuvent être internes (*p1/5*, *8* ; *p2/14*, *18*, *25-26*, *28-29* ; *p3/28*, *32*, 35) ou externes (*p1/2*, *6*, *10* ; *p2/7*, *12*, *15-17*, *20*, *26*, *30*, *32-35* ; *p3/3*, *5*, *7*, *10-11*, *19*, *33*, *35*, *37*) ; plusieurs palmettes sont même ornées de deux nodules externes (*p2/12*, *30* ; *p3/3*, *5*, *10*, *19*). S'ils sont le plus souvent évidés, voir pleins, les nodules peuvent eux-mêmes posséder un remplissage végétal : une simple palmette (*p1/10* ; *p2/26*), deux palmettes emboîtées (*p2/12*), ou deux palmettes à nodules enroulées (*p3/19*, *37*).

Cette diversité formelle offre un ample éventail de possibilités ornementales. Il est important de souligner combien la palmette constitue la base de toute ornementation végétale. Les demi-palmettes s'assemblent pour former des médaillons – simples ou se démultipliant. Elles densifient arabesques et rinceaux, ou simplement les tiges fleuries de quelque bordure. Les palmettes tripartites constituent bien souvent des points de symétrie relançant les compositions végétales. Les réseaux les plus complexes font s'interpénétrer un large panel de palmettes les plus diverses. L'impact visuel de la palmette est donc fondamental dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Elle est aussi le reflet du rôle charnière de l'art turkmène de cette seconde moitié de XV^e^ siècle, à travers des expressions d'une formidable longévité. La palmette nervurée en offre un exemple (*p1/3* ; *p2/8*, *36* ; *p3/34*) : développée sur des carreaux lustrés il-khânides du XIII^e^ siècle, très fréquente sur les « bleu-et-blancs » du siècle

suivant, elle semble devenue un ornement désuet sous les Turkmènes. Elle y marque pourtant une transition artistique significative, puisqu'on la retrouve dès le XVI^e^ siècle sous la forme bien connue de la feuille *saz* du répertoire ottoman, ainsi que chez les Safavides[28]. Les fines palmettes lisses et pleines trouvent également des échos dans l'ornementation des dynasties voisines.

3. Enroulements végétaux

Un procédé permet de complexifier et densifier les ornements présentés : l'enroulement de motifs végétaux. Le principe concerne essentiellement les tiges et les palmettes. Nous avons également choisi d'y inclure ce qui est conventionnellement appelé « nuages sinisants ». Certes, ceux-ci ne constituent pas des formes végétales à proprement parler. Leur tracé reste néanmoins proche de tiges, de palmettes ou de feuilles de lotus ; il ne semble donc pas dénué de sens de les mettre présentement en relation.

Les nœuds de tiges (pl. 143)

Les tiges forment parfois des nœuds au cours de leurs savantes pérégrinations. Le procédé n'est cependant pas très répandu – sans doute le cheminement des tiges est-il déjà bien assez dense et complexe. Quatre types de nœuds peuvent être observés dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Les tiges s'enroulent en une simple boucle (*n3*) ou forment un véritable nœud (*n1*-*n2*). Leurs contours parfois très angulaires (*n2*, *n4*) peuvent les rendre difficiles à identifier (cf. *n4*). Les nœuds ne sont pas en lien direct avec des palmettes : ils marquent les tiges (exemple en *p3/36*). Cette pratique est largement employée dans les décors timourides de la fin du XIV^e^ siècle ; à bien des égards, elle mérite d'être mise en parallèle avec l'écriture coufique nouée contemporaine.

Les nodules

Les nodules sont des excroissances végétales. Ils n'ont pas été recensés en détail pour la raison simple qu'ils sont absolument omniprésents, et ce quel que soit le motif. Leurs spécificités viennent d'être abordées lors de la présentation des palmettes. Rappelons simplement qu'ils forment généralement une boule pleine accrochée à une tige, ou à la base

[28] Or, cette palmette est introduite dans le répertoire du XVI^e^ siècle grâce à des artistes issus d'anciens ateliers turkmènes. Cf. le *ketâb-khâne* royal d'Istanbul, où des artistes venus de l'atelier safavide de Tabriz furent déportés après la victoire ottomane à Çaldirân, en 1514. Voir aussi DENNY 1983 et 1989. La question est traitée en troisième partie, chapitre 3 (III), et dans la conclusion (Résonances turkmènes).

de palmettes tripartites (voir en *p3/2-3*, *p3/11*), auxquelles ils sont très souvent associés. Leur décor de remplissage peut également être plus élaboré (enroulements de feuilles, etc.).

Les enroulements de palmettes **(pl. 143)**

Il n'est pas rare de rencontrer des palmettes s'enroulant sur elles-mêmes. Elles forment alors une boucle ornementale pratique dans la composition d'une arabesque ou d'un entrelacs. Il est plus inhabituel de voir une palmette s'enrouler autour d'une simple tige isolée (*e9*, *e10*).

Les enroulements de palmettes présentent plusieurs déclinaisons formelles. Leurs contours peuvent être lisses (*e1-e2*), festonnés (*e9-e10*), ou dentés (*e3-e6*, à des degrés variables). Leur remplissage consiste parfois en une demi-palmette autour d'un nodule interne, simple (*e1*), ou à deux feuilles (*e2-e4*). Les folioles peuvent être pleins (*e5*, *e8*), évidés (*e7*, *e10*), ou simplement nervurés (*e5*, il s'agit ici de décor lustré). Les décors les plus denses présentent un remplissage végétal, garnis de petites demi-palmettes simples (*e6*), ou de rangées de perles et de palmettes (*e6*).

Les nuages sinisants **(pl. 144)**

Le nuage compte probablement parmi les plus anciens motifs chinois. Cet héritage est introduit dès la période il-khânide dans le répertoire iranien[29]. Ses contours souvent festonnés et ses mouvements souples le rapprochent, par exemple, des feuilles de lotus turkmènes[30]. Son héritage est donc prégnant dans le répertoire qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.

Mais si les nuages sinisants sont régulièrement rencontrés dans les peintures de manuscrits turkmènes, ils restent peu employés dans le décor architectural. Plus de la moitié des motifs ainsi inventoriés sont utilisés dans la seule Masjed-e Kabud de Tabriz (*ns1-ns4*, et *ns7*). Les autres nuages sinisants présentent des formes plus ambiguës car proches du bourgeon (*ns5*), ou de la tige (*ns6*).

4. Les vases fleuris (pl. 145-146)

Le dernier motif est étroitement associé à un objet, le seul dans ce catalogue des formes : le vase. Parce qu'il est indissociable des compositions auxquelles il donne naissance, mais aussi par souci de lisibilité, il nous a semblé préférable de présenter les vases fleuris aux

[29] Sur l'origine de ce motif et ses tranformations dans le monde iranien, voir RAWSON 1984, p. 163-169.

[30] Comparer notamment avec les dessins publiés dans *ibid*., fig. 125 p. 139, illustrant des nuages chinois de la dynastie Tang vers les VII^{e}-X^{e} siècle, très comparables aux formes sinisantes adoptées dans le répertoire turkmène.

côtés des décors végétaux. Le thème est apprécié des décorateurs d'époque turkmène[31]. Il est avant tout observable sur les programmes d'envergure, et plus souvent à la période qarâ qoyunlu. Ce sujet est alors adopté pour des emplacements importants, notammment en encadrement de portes — entrées principales ou secondaires.

Les vases exposés sont principalement piriformes, dotés de deux anses chantournées (*v1* à *v5*). Leur col, évasé, se caractérise par une saillie angulaire et un décor souvent strié (*v1*, *v4*-*v5*). La transition du col à la panse est marquée par une bague (*v1*-*v2*, *v4*-*v5*), que l'on retrouve parfois aussi dans la partie la plus cintrée du corps du vase (*v2*, *v4*-*v5*). Enfin, ces vases reposent nécessairement sur un socle orné de divers fleurons polylobés, lui donnant un aspect général relativement sinisant.

Le second type de vase est moins répandu. Il s'agit en fait de bassins circulaires à corps bombé (type *kashkul*) (*v6*-*v8*), pouvant être dotés de anses (*v6*, *v8*). Le principal exemple illustrant ce motif repose, de nouveau, sur un socle sinisant (*v6*). Sous le niveau du vase, on remarque par ailleurs une base polylobée rappelant par certains aspects les nuages sinisants (*v6*, *v8*) ; elle donne également naissance à des tiges fleuries.

Des compositions très variées émergent de ces vases : tiges fleuries, médaillons entrecroisés, ou formes de cyprès plus singulières (*v6*, idem sur le Darb-e Emâm d'Eṣfahân, **pl.5D**). Les deux exemples les plus épanouis articulent un déploiement d'arabesques de palmettes, à l'intérieur d'un cyprès (**pl.146,** à gauche)[32] : une transposition du motif d'arbres entrelacés, thème largement répandu dans les arts de l'Islam[33] – de la Syrie à l'Inde, sur des matériaux aussi variés que les peintures de manuscrits ou les décors sur pierre. Il apparaît délicat de vouloir interpréter ce genre de composition[34]. Le thème du vase fleuri permet cependant quelque suggestion. En effet, le type piriforme des premiers vases présentés n'est pas sans rappeler les lampes suspendues, d'ailleurs absentes de notre répertoire en céramique.

[31] Le thème mérite d'être rapproché du motif de l'arbre, dont la popularité dans l'architecture a pu encourager les artistes à l'adapter sur différents objets, telle la poterie. Voir la remarque de Bernard O'Kane à ce sujet dans O'KANE 2005, p. 227.

[32] Les panneaux en question sont localisés sur le Darb-e Emân d'Eṣfahân et la Masjed-e Kabud de Tabriz.

[33] La récurrence du motif d'arbres entrelacés dans les arts de l'Islam a été mise en avant par M. Yves Porter lors d'une conférence menée à l'EFEO à Paris, le 5 février 2010.

[34] Lisa Golombek a notamment travaillé sur les connotations paradisiaques dans certaines représentations « d'arbres de vie ». Dans le cas de représentations très stylisées, comme c'est le cas ici, elle reconnaît cependant l'impossibilité d'identification d'un tel thème. GOLOMBEK 1993 (cf. notamment p. 248). Sur le même sujet, voir également BAER 1998, p. 95, et O'KANE 2005, p. 223-245.

Les quelques lampes représentées se trouvent sur des mihrâbs en pierre : au mausolée de Tâqi al-Din Dâdâ à Bondarâbâd (**pl.177**, disparu), dans le Masjed-e Shâh Vali à Taft (**pl.175**), et sur le mihrâb de la Masjed-e Jâme‘ d’Ashkeẕar (**pl.179**). On observe par ailleurs un vase, taillé dans de la pierre, sur le mur qibla de la Masjed-e Jâme‘ de Maybod (**pl.170**). Or, cette plaque est encadrée par une épigraphie citant la sourate de la Lumière. Ceci nous laisse suggérer qu’il n’est peut-être pas incohérent de tenter de rapprocher ces vases fleuris avec ledit verset coranique (24:35) : « (…). La lampe est dans un verre pareil à un astre étincelant qui s’allume grâce à un arbre béni : un olivier ni d’Orient ni d’Occident et dont l’huile est près d’éclairer sans qu’un feu la touche. » [35] Le thème du vase fleuri semble bien conjuguer ces deux notions : la lampe et l’olivier.

B. RÉPERTOIRE DES MOTIFS GÉOMÉTRIQUES

À l’instar des ornements végétaux, il convient maintenant de présenter les différents motifs géométriques. Ceux-ci proviennent des médaillons ou cartouches organisant les décors, ainsi que des réseaux géométriques – exposés avec les structures décoratives. Bien que la géométrie organise l’intégralité des panneaux décoratifs, le détail des motifs reste bien plus restreint que le répertoire végétal et ses combinaisons multiples.

Il apparaît délicat de présenter ces ornements en tant que simples motifs isolés de leurs réseaux originels ; d’autant plus que leur fonction structurante reste bien souvent prédominante (cf. les médaillons et cartouches). C’est avant tout la combinaison des formes présentées ci-après qui créent le motif. L’objectif est ici de tenter de cibler quelques formes récurrentes. La courte présentation de ce répertoire doit donc être conçue comme une introduction aux grands principes de composition présentés dans la section suivante.

1. Des formes élémentaires : les polygones (pl. 147-148)

Les motifs géométriques constituent un éventail formel restreint, mais les formes adoptées sont généralement fréquemment employées. Vingt-cinq polygones ont été dénombrés[36]. Certains motifs se retrouvent dans presque tous les décors, tels que les triangles (*polyg4*), carrés (*polyg6-7*) et losanges (*polyg8*-10), pentagones (*polyg11*), et bien sûr les

[35] Traduction É. Geoffroy, dans AMIR-MOEZZI (dir. 2007), p. 500.
[36] Ce chiffre ne tient pas compte des étoiles, qu’il nous est apparu plus pertinent de mettre dans une catégorie distincte (cf. ci-après).

hexagones (*polyg14* à *18*)[37]. Il faut néanmoins distinguer des emplois très distincts. Les carrés sont souvent utilisés comme médaillons ou cartouches[38]. Les triangles sont, au contraire, plus largement employés sur les frises de triangles bidirectionnels (**pl.161**), si souvent rencontrés dans le répertoire turkmène du centre de l'Iran. Quant aux losanges, pentagones et hexagones, ils sont largement répandus dans les réseaux géométriques centrés sur les étoiles (**pl.154**). Les hexagones sont de plus omniprésents sur les lambris, où les carreaux prennent presque systématiquement cette forme – qu'il s'agisse de simples carreaux hexagonaux ou de réseaux géométriques délimitant des hexagones (**pl.153**). Tous ces polygones sont façonnés dans de la mosaïque de carreaux découpés.

2. Des motifs géométriques polylobés : cartouches et médaillons (pl. 149-150)

Quelques formes géométriques aux contours polylobés – voire chantournés – se distinguent des polygones. Ces motifs constituent presque toujours des cartouches ou des encadrements (sauf *polyl10*) et, dans bien des cas, ils servent également de médaillons à l'intérieur des décors végétaux. Ces formes de cadres sont issues du répertoire formel chinois. On connaît dès la période Tang (618-906) des miroirs chinois aux contours comparables (cercles polylobés ou « à accolades »)[39]. Des formes curvilinéaires se développent par ailleurs sur les ouvertures de niches, vers la fin du XII^e^ siècle[40].

Dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, ces motifs offrent une forme de cercles ou de mandorles polylobés (*polyl1-4*) et ponctuent des décors végétaux (cf. la Masjed-e Jâme' de Yazd ou la Masjed-e Kabud de Tabriz, **pl.58B, 48A**). Le second type sert plus rarement de médaillon végétal (cf. toutefois les bordures **pl.159**). Il s'agit de quadrilatères encadrés d'accolades ou de lobes (*polyl5-9*) que l'on retrouve sur les principaux décors turkmènes datés.

On observe enfin des formes polylobées plus marginales (*polyl10-15*). Certaines consistent en des successions de médaillons polylobés et dessinent des formes abstraites évoquant des bouquets végétaux (*polyl14-15*) ; elles constituent alors des pièces uniques. D'autres médaillons reprennent des formes d'arcs. Le plus simple est le médaillon trilobé

[37] Sur les motifs géométriques dans le monde islamique, voir BAER 1998, p. 40-53.
[38] Eva Baer souligne combien les carrés et losanges sont des formes simples et récurrentes. Les motifs rectilinéaires descendent selon elle d'un répertoire byzantin (les sols en mosaïque), repris à travers les siècles par les artisans du monde islamique (*Ibid*., p. 41). Les compositions à base de carrés ou de losanges sont particulièrement fréquentes dans l'architecture de brique du monde iranien (*Ibid*., p. 43).
[39] RAWSON 1984, p. 125, et dessins p. 127.
[40] Cf. l'un des premiers exemples connus sur une tombe en brique à Jishan, dans la seconde moitié du XII^e^ siècle. *Ibid*., p. 129.

(*polyl10*) – dérivé de l'arc du même nom, *a4*. Il est employé comme motif structurant sur des frises, des bordures ou des panneaux entiers (cf. Eṣfahân, Darb-e Emâm ou Tabriz, Masjed-e Kabud). Un motif plus complexe est à mettre en relation avec des arcs cintrés polylobés (*a9*). Ils ont généralement une fonction de médaillon, encadrant des compositions végétales souvent dotées d'un ou de plusieurs cartouches (*polyl11-13*, **pl.19A, 46C, 48B, 120**). De tels motifs se rapprochent véritablement de leurs modèles d'Extrême-Orient ; au XV^e^ siècle, on les retrouve encore sur des cols chinois[41].

Tous ces médaillons polylobés participent à caractériser les décors turkmènes : leur juxtaposition est observable jusque sur les miniatures contemporaines[42]. Les quelques médaillons plus complexes (*polyl14-15,* **pl.45**) ne font qu'illustrer ce mode d'expression consistant à accoler des médaillons.

3. Un motif central : les étoiles (pl. 151-152)

Les étoiles ont été délibérément placées dans une catégorie distincte car elles regroupent à la fois des polygones simples et des formes polylobées. Elles sont courantes dans les décors. Le motif n'est, bien entendu, pas nouveau : il est déjà le centre des décors géométriques dans le monde iranien depuis le X^e^ siècle[43]. Les formes entières présentent des déclinaisons nombreuses, allant de quatre à seize branches (*é1* à *é12*). On compte également des quarts (*é19*), des demis (*é14-18*) ou des trois-quarts d'étoiles (*é20*), lorsque celles-ci sont coupées par les délimitations d'un panneau. Les contours des étoiles sont généralement linéaires, mais peuvent exceptionnellement être polylobés – il s'agit alors de médaillons.

En effet, les étoiles entières sont fréquemment le centre de réseaux géométriques, centrés sur leurs formes. Dans des cas plus rares, elles servent de médaillons à un décor, voire même de cartouches.

On observe également des polygones très variés que nous avons décrit comme étant « étoilés » (*é21-27*). Toutes ces formes sont issues de compositions géométriques ; en remplaçant généralement un rayon d'étoiles, elles permettent une transition formelle entre les réseaux centrés. Un sens métaphorique leur a parfois été alloué[44].

---

[41] *Timur*… 1989, p. 216.
[42] Cf. « Scène de trône », Tabriz (?), *c*. 1470-1490, Istanbul, Topkapı Sarayı, H.2153, fol. 90b-91a, publié dans ROXBURGH 2005, p. 253.
[43] « Between the tenth century and the later sixteenth century, Islamic patterns based on stars and polygons were used more frequently than any other geometric ornament. » BAER 1998, p. 47.
[44] Cf. notamment *ibid*., p. 100-104.

4. Les arcs dans les décors (pl. 156-157)

Le rôle structurant des arcs dans les panneaux décoratifs prévaut sur leur valeur ornementale – c'est pourquoi ils seront rappelés dans le sous-chapitre suivant, « Structures décoratives ».

Ils couronnent généralement le développement vertical de compositions (mihrâbs, base des muqarnas). Les formes d'arc les plus usitées sont cintrées et polylobées (*a4-9*) ; ils participent à l'impression de foisonnement dominant les décors. Beaucoup dérivent de modèles chinois[45], et sont également transcrits sur des médaillons. Les formes traditionnellement liées à l'architecture de cette période sont moins employées (cf. *a1-3*). Seul l'arc trilobé est véritablement employé pour sa valeur formelle (*a4*) : il devient en effet le motif principal de panneaux observés sur les mosquées Jâme' de Yazd et Maydân-e Sang de Kâshân (**pl.24A, 60A**).

Octroyer une signification particulière à ces arcs semble hasardeux. Étant souvent conjugués à des compositions végétales verticales, ils ont parfois été vus comme des symboles de la foi[46] (cf. Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd). Si cette interprétation est sans doute hâtive, il ne fait aucun doute que bon nombre de ces arcs, placés en direction de la qibla, rappellent tout simplement la niche du mihrâb[47].

5. Les svastikas (pl. 148)

Les svastikas sont rarement employés dans les décors en céramique turkmènes. Seuls deux exemples d'époque qarâ qoyunlu en conservent : la Masjed-e Jâme' de Yazd (**pl.58**), et la Masjed-e Kabud de Tabriz. Le motif semble caractériser la région de Yazd sous domination timouride : c'est en effet à Yazd qu'il est le plus souvent illustré. Son occurrence, à deux reprises, dans les restaurations qarâ qoyunlu de la Masjed-e Jâme' doit peut-être être interprétée comme une réminiscence régionale. Ce motif est reproduit à l'identique sur un rouleau de modèles, probablement réalisé dans l'Iran turkmène[48].

[45] RAWSON 1984, p. 125-129.
[46] BAER 1998, p. 96 (d'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, cat. 164).
[47] Sur la question, lire également KHOURY 1992, p. 11-28.
[48] La question est abordée à la fin du chapitre 2.

II. LE DÉCOR ÉPIGRAPHIQUE

L'épigraphie est omniprésente dans la céramique architecturale turkmène. C'est parce qu'elle s'entremêle au décor et qu'elle lui donne du sens, qu'il convient à présent de dresser un aperçu de ses principales caractéristiques formelles. Un examen de la nature de ces inscriptions permettra dans un second temps d'apprécier les informations contenues. Ces textes possèdent en effet une valeur tant religieuse (versets coraniques, *ḥadit*s, textes chiites,…), que séculière (fondations, restaurations, stèles funéraires, décrets,…). Toutes publiques et officielles, ce sont ces inscriptions qui, de par leur qualité historique, permettent de dater des ensembles décoratifs.

On pourra, certes, regretter que les styles d'écritures, la morphologie ou la syntaxe des inscriptions, n'aient guère suscité une analyse plus étayée. Mais c'est oublier qu'une étude paléographique digne de ce nom exige une parfaite maîtrise des langues arabe et persane. C'est également oublier que l'objectif de cette recherche reste l'étude des céramiques dans l'architecture. Une présentation des inscriptions est par conséquent fondamentale pour la compréhension du contexte de production de ces décors : leurs datations, le mécénat, l'aspect religieux, croyances et pratiques cultuelles. Mais l'analyse strictement formelle et syntaxique des calligraphies mériterait à elle seule une étude spécifique, qui n'a pu être envisagée dans le cadre de cette thèse.

L'exposé du contenu de ces textes prend appui sur les quelques traductions publiées, notamment celles de Godard, mais aussi de Sauvaget, Gabriel, voire Golombek et Wilber[49]. Les calligraphies ont été retranscrites grâce aux publications en persan de Afshâr, Honarfar, Modaresi Ṭabâṭabâ'i, Torâbi Ṭabâṭabâ'i[50]. Elles ont alors été traduites avec l'amicale collaboration de Ghazaleh Esmailpour Qouchâni, Rania Abdellatif et avec l'aide d'Assia Touarigt. Rappelons enfin qu'un mémoire de maîtrise sur le sujet a été soutenu en 2002 à Aix-en-Provence par Simon Rettig, sous la direction d'Yves Porter[51].

[49] Cf. notamment les travaux suivants : GODARD 1937, SAUVAGET 1938, GABRIEL 1935, GOLOMBEK, WILBER 1988.
[50] AFSHÂR 1348-1354 sh. (1969-1975) ; HONARFAR 1344 sh. A et B (1965), MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1354 sh. (1973), TORÂBI ṬABÂṬABÂ'I 1379 sh. (2000).
[51] Voir RETTIG 2001/2002.

A. LES STYLES CALLIGRAPHIQUES DANS LA CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE TURKMÈNE

« [C]es scansions, ellipses, ligatures, soupirs et récurrences
qui délient, dès que la main affronte la page et trace la lettre,
une trajectoire idéalement musicale. »[52]

1. Les écritures coufiques

Largement diffusée dans les décors architecturaux qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, l'écriture coufique est exclusivement consacrée à des textes à valeur religieuse[53]. Une exception déroge à cette règle : deux cartouches de la Masjed-e Kabud de Tabriz, sur lesquels un poème est calligraphié en coufique (cf. côté nord du vestibule, **pl.43B**). Cette écriture se propage dans les édifices à travers de nombreux cartouches aux formes variées (divers quadrilatères, hexagones, rectangles à deux ou quatre accolades, etc.). Les noms d'Allâh, de Moḥammad et de 'Ali reviennent fréquemment, ainsi que les qualificatifs de Dieu ou des formules l'invoquant. L'emploi du coufique dans les bandeaux épigraphiques est en revanche plus restreint. La nature des textes calligraphiés dépend de la largeur du bandeau. Des formules divines ou des prières y sont inscrites lorsque le bandeau se contente, par exemple, de surmonter un panneau décoratif. Quelques cas d'inscriptions plus conséquentes existent : il s'agit d'épigraphies secondaires coufiques, surmontant une inscription principale en thuluth. Elle citent des versets coraniques ou des *ḥadiṯ*.

Par sa très large diffusion dans les décors architecturaux turkmènes au travers des nombreux cartouches, l'écriture coufique permet d'invoquer continuellement la présence divine. Mais son intime relation avec le reste du décor lui alloue également un rôle ornemental indéniable. La graphie présente plusieurs variantes, que nous avons choisi de présenter sous deux catégories principales : les coufiques biseautés ou fleuris d'une part, englobant également les formes nouées ; et les coufiques géométriques d'autre part.

[52] Florian Rodari dans *Calligraphie islamique*… 1989, p. 41.
[53] Eva Baer remarque également que le coufique est souvent employé à la période timouride pour des formules pieuses – sur des titres enluminés de Corans comme en architecture. Elle commente l'utilisation de cette écriture sur la frise de fondation de la mosquée de Gawhâr Shad à Herât (minarets) comme un fait rare, si ce n'est unique. BAER 1998, p. 65.

Coufiques biseautés et coufiques fleuris

Les coufiques biseautés et les coufiques fleuris sont assez peu nombreux dans les décors architecturaux sous les Turkmènes d'Azerbaïdjan[54].

Un coufique biseauté est utilisé pour des cartouches portant les noms de Moḥammad ou de ʻAli (exemples en **pl.25B, 46A**). La graphie est régulière. Les caractères, assez bas, s'élèvent tous à une hauteur relativement similaire. Les lettres ont un tracé arrondi et des terminaisons courbes octroyant à cette écriture un style élégant. On observe des variantes, par exemple, à l'échelle du nom de Moḥammad. Le *mim* peut être placé sur ou sous la ligne d'écriture. Le *ghayn* forme une boucle tantôt ouverte, presque fermée, ou encore angulaire. Ces cartouches se rencontrent sur trois sites : la Masjed-e Jâmeʻ de Yazd, la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, et la Masjed-e Kabud de Tabriz.

Les calligraphies les plus élégantes, mais aussi les plus originales, sont circonscrites à un site : la Masjed-e Kabud, à Tabriz. En effet, on y observe un coufique aux hampes fines et élevées, contrastant avec un texte ramassé sur sa ligne d'assise, à l'inclinaison parfois triangulaire (cf. les lettres *sin* ou le double *lâm* de « Allâh »), et dont la rigueur du tracé angulaire est rompue par quelques hampes formant une boucle ouverte (*kâf*, *ghayn*). Le style délié de cette graphie provient également du prolongement courbe de certains caractères sous la ligne d'écriture (*vâv*, *mim*, ou *dâl*) (cf. le bandeau sommital en **pl.52,B**).

D'autres variations de coufique sont visibles. Certaines inscriptions présentent des caractères extrêmement fins et élancés. D'autres ont des lettres sensiblement plus épaisses, dissociant contours et remplissage par des couleurs distinctes (**pl.42C**). Mais ce sont surtout les terminaisons végétales des hampes qui introduisent des nuances stylistiques : certaines s'achevant par des demi-palmettes, proches du simple biseau, quand d'autres sont surmontées d'un fleuron entier (**pl.41B**). Le degré d'ornementation de ces graphies est également appréciable. Les caractères biseautés ne sont généralement pas accompagnés d'ornements surabondants, tandis que de véritables fleurons s'entremêlent aux graphies explicitement fleuries. On distingue enfin deux applications d'un coufique noué, aux hampes biseautées et présentant les mêmes caractéristiques que les exemples précités[55].

[54] Sur les différents coufiques, voir notamment Salah al-Ali dans *Calligraphie islamique*… 1989, p. 35, ALPARSLAN 1973, LINGS 1976, p. 15-52, SAFADI 1978, YŪSOFĪ 1990, p. 683-689, ou encore LINGS 2005, p. 30-33.

[55] Sur cette écriture, voir notamment Salah al-Ali dans *Calligraphie islamique*… 1989, p. 35 et fig. 4 ; ALPARSLAN 1973, p. 1155, SIDDIQUI 1990, p. 9-11, SCHIMMEL 1985, p. 7. Voir aussi HILLENBRAND 1973.

Il convient de souligner que ces différents coufiques, feuillus comme fleuris, sont expressément destinés à des bandeaux épigraphiques de taille restreinte, mais bien en vue dans l'édifice. Seuls deux cartouches aux noms d'Allâh reprennent une graphie similaire, bien que moins ornementée. Nous avons vu que ces graphies n'étaient connues qu'à Tabriz pour la période turkmène. Mais les coufiques fleuris et noués sont des graphies anciennes, fréquemment employées sur les monuments timourides de la fin du XIV^e^ et du début du XV^e^ siècle[56]. Elles sont en revanche moins usuelles dans le monde iranien de la seconde moitié du siècle.

Coufiques géométriques

La majorité des coufiques observés sur la céramique monumentale sont géométriques. Beaucoup dérivent de formes labyrinthiques. Mais bien souvent, certains caractères – labyrinthiques comme déliés – forment des combinaisons géométriques : l'imbrication des mots ou les prolongements des hampes s'assemblent alors pour former des formes polygonales. C'est ce que nous présentons sous le terme de coufique « géométrisant ».

Le coufique « labyrinthique » :

Le coufique labyrinthique se caractérise par une graphie extrêmement angulaire, puisqu'il se construit à partir de l'unité du carré – ses lettres formant alors des angles à 90°. Elle ne présente pas de signes diacritiques. L'assemblage des caractères est régi par une organisation souvent centrée suivant un tracé géométrique rigide. L'ensemble évoque un dédale ornemental strictement géométrique, donnant le terme de « labyrinthique » pour définir cette écriture[57].

Le coufique labyrinthique est utilisé pour invoquer les noms d'Allâh, Moḥammad, ʿAli, des qualificatifs de Dieu, voir des formules religieuses (**pl.25B, 28B**).[58]

Les formes les plus complexes et inventives sont appliquées sur des cartouches (souvent carrés sur la pointe). Des contrastes chromatiques forts soulignent des lacis géométriques souvent poussés à l'extrême. Mais le degré de géométrisation est variable. Les exemples les plus discrets ne font jouer dans un cartouche qu'un seul nom, souvent répété plusieurs fois. Les plus conséquents entrelacent deux niveaux de coufique labyrinthique : un

[56] Cf., par exemple, le site du Shâh-e Zende à Samarqand (mausolée de Shâh-e Molk Âqâ, *c*. 1371).
[57] Annemarie Schimmel parle d'un coufique « quadrangulaire » (SCHIMMEL 1984, p. 11). Au sujet de cette écriture, voir Salah al-Ali dans *Calligraphie islamique*… 1989, p. 35 et fig. 5 ; SAFADI 1978 ; YŪSOFĪ 1990, p. 683-689 et notamment fig. 43-45 et pl. XXXVII.
[58] Cette écriture est en effet toujours utilisée pour des formules exclusivement religieuses (BAER 1998, p. 72).

nom principal sert de cadre à un entrelacs de phrases qui constitue le fond ornemental du cartouche (**pl.39B, 51C-D**). Cette calligraphie, très fréquente dans les décors d'époque turkmène, est déjà largement diffusée dans les territoires timourides.

Le coufique labyrinthique est également employé pour les décors extérieurs de type *bannâ'i* (aussi appellé « coufique *bannâ'i* »). Le texte apparaît au sein de compositions en chevrons (exemple **pl.21B**). Les méandres sont alors relativement restreints. Il est souvent difficile de dater aisément ces épigraphies. L'adoption de cette calligraphie sur des décors *bannâ'i* est déjà courante à la fin du XIV^e^ siècle dans les territoires timourides. Elle est traditionnellement réservée à l'écriture de textes arabes. Durant la période turkmène, le coufique *bannâ'i* est pourtant parfois utilisé pour transcrire des poèmes persans : un trait inhabituel mis en valeur par Bernard O'Kane et illustrant l'importance que prend progessivement la langue persane dans les inscriptions[59].

Les écritures coufiques géométrisantes :

Plusieurs graphies coufiques se prolongent ou s'entremêlent pour former des figures géométriques. Cette pratique ne concerne que les cartouches[60]. Elle est essentiellement observée à partir de calligraphies en coufique labyrinthique. Les hampes des lettres s'élèvent pour former un entrelacs géométrique centré sur une étoile (**pl.52B, 58B**). Un octogone marque la transition de l'écrit au géométrique. Les exemples connus pour la période des Turkmènes d'Azerbaïdjan sont conservés à Tabriz (Masjed-e Kabud), à Yazd (Masjed-e Jâme'), et à Abrandâbâd (Masjed-e Jâme'). Les cartouches forment des carrés sur la pointe, éventuellement subdivisés en demi carrés (c'est-à-dire en triangles). Fait rare, deux inscriptions en coufique labyrinthique s'inscrivent dans une forme circulaire : un cercle à fleuron à Yazd et une étoile à Abrandâbâd (**pl.98B**).

Toutes les formes géométrisantes du coufique ne sont pas un développement du style labyrinthique. Des coufiques biseautés peuvent être traités de manière géométrisante. La ligne d'écriture du coufique peut alors suivre le tracé d'une étoile ou d'un octogone central. Un exemple présente ainsi le nom de Moḥammad répété six fois : la calligraphie – un coufique assez ramassé, aux caractères courbes – s'entrecroise pour délimiter une étoile centrale (cf. sur la planche **40A**). Dans d'autres cas, c'est la forme de la calligraphie qui définit son encadrement. Ainsi, un coufique dit « délié », aux hampes en forme de boucles, permet

[59] Bernard O'Kane prend pour exemples les inscriptions de la *khâneqâh* de Naṣrâbâd, et celle du Darb-e Kushk d'Eṣfahân. Voir O'KANE 2009, p. 140.
[60] Les deux panneaux de la Masjed-e Jâme' de Yazd dont il est question ci-après font véritablement figure d'exception.

d'introduire un cercle polylobé en guise de cartouche **pl.40C**). Une graphie plus angulaire, au tracé triangulaire, détermine plutôt un cartouche étoilé.

Enfin, il existe à Yazd, sur la Masjed-e Jâme', deux panneaux identiques présentant une composition rare pour la période[61] (**pl.61A-C**). La calligraphie consiste en un coufique aux hampes fines et allongées, les caractères s'achèvent en biseau. L'écriture est régulière et aérée. Mais le point réellement singulier réside dans la manière dont les lettres s'étirent pour former une composition géométrique. En réalité, l'épigraphie remplace ici les formes structurantes d'un panneau décoratif : les bordures et l'arc trilobé surmontant la composition. L'ensemble se juxtapose à un décor de tiges fleuries, centré sur un quadrilobe en ruban perlé. Le rôle joué ici par la calligraphie est marquant : elle retrace les contours du mihrâb.

2. Les écritures thuluth

Calligraphie monumentale par excellence[62], l'écriture thuluth (ou *ṯolṯ*) est majoritairement adoptée pour les inscriptions sur carreaux des époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Elle est systématiquement choisie pour les textes indiquant la fondation ou la restauration d'édifices (cf. **pl.1,4,7A,17A,41A,42**). Plus largement, ce sont tous les bandeaux épigraphiques de conséquence qui sont calligraphiés en thuluth : textes coraniques, *ḥadiṯs*, ou encore poèmes, vaqfs, décrets, ou signature des calligraphes[63]. Mais l'écriture thuluth est également employée sur des cartouches. C'est notamment le cas à Tabriz, où l'épigraphie tient un rôle prépondérant dans le programme ornemental de la Masjed-e Kabud ; il n'est donc pas étonnant d'y retrouver de nombreux cartouches calligraphiés en thuluth. D'autres exemples sont connus : la Masjed-e Rig de Reẓvânshahr (panneau a/2), la Masjed-e Jâme' de Yazd (panneaux d/2 et surtout a/2), ou encore la mosquée Maydân-e Sang de Kâshân (panneau b/2) ou le mausolée de Zaynâl à Hasankayf (panneau 4-nord). Ces trois derniers cas révèlent un usage notable : l'écriture thuluth est utilisée pour un poème daté ou pour la signature de l'artiste – calligraphe ou coupeur de carreaux. Même circonscrite à un cartouche de taille plus modeste, c'est donc bien un rôle déterminé qui est alloué à cette calligraphie. C'est l'écriture thuluth qu'ont choisie tous les calligraphes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu pour signer leurs œuvres sur des céramiques architecturales.

---

[61] Un exemple comparable se trouve néanmoins au Shâh-e Zende de Samarqand, sur la façade du mausolée de l'Amirzâde (788 h./1386). Cf. **pl. 243B** (planche SOUSTIEL, POERTE 2003).

[62] Sur les caractéristiques de l'écriture thuluth, voir *Calligraphie islamique*… 1989, p. 35 ; SIDDIQUI 1990, p. 14 ; ALPARSLAN 1973, p. 1155 ; SAFADI 1978 ; YŪSOFĪ 1990, p. 690-693 ; BLAIR 2008, p. 261-270, et p. 16-32.

[63] Tous les calligraphes de cette période choisissent en effet l'écriture thuluth pour signer leurs œuvres.

Thuluth « monumental »

Les variations du thuluth passent d'une écriture aérée, régulière et lisible, tenant bien sa ligne de base[64], à des calligraphies beaucoup plus denses où les lettres tendent à s'imbriquer[65]. Le thuluth se caractérise par son style très élancé, introduit par de hautes hampes. Celles-ci s'élèvent sur toute la hauteur d'une ligne de réglure, créant ainsi une verticalité forte. Dans le cas d'inscriptions à double graphie, elles englobent alors toutes les lignes d'un bandeau[66]. Le dynamisme de la graphie est par ailleurs accentué à plusieurs reprises par des effets directionnels opposés. Se greffe ainsi, à cette verticalité initiale, une ligne horizontale introduite par la queue de certaines lettres. La consonne *lâm*, mais surtout la voyelle *ye*, forment régulièrement des retours conséquents en position finale. Les exemples les plus timides – mais aussi les plus fréquents – soulignent ainsi l'assise d'un mot (souvent le nom de ʻAli, ou l'arabe « fi »)[67]. Les emplois les plus notables soulignent distinctement la ligne d'assise d'une calligraphie, allant jusqu'à traverser le bandeau épigraphique dans toute sa largeur[68]. Enfin, quelques calligraphes marquent également les diagonales, en accentuant les obliques des *lâm-âlef* ou des *kâf*[69].

L'écriture thuluth acquiert sa souplesse par l'inclinaison de ses caractères, et notamment par l'élégant prolongement courbe des lettres *dâl*, *hâ'*, *vâv*, *fâ'*/*qâf*, ou *nûn*/*bâ'*/*tâ'*, en finale sous la ligne d'écriture[70]. Le *ghayn* forme parfois une boucle fermée[71]. En position finale, les lettres *hâ'*, *râ'*, voire même *mim* ou *vâv*, s'achèvent généralement en de légères

[64] Voir par exemple le bandeau de fondation du Darb-e Kushk d'Eṣfahân (signé par Moʻizz al-Monshi ou Moʻin al-Monshi), celui des Masjed-e Jâmeʻ de Bafruye, Firuzâbâd, de Yazd, ou encore la Masjed-e Kabud de Tabriz.

[65] Cf. le *boqʻe* d'Abu Maṣʻud à Eṣfahân, la Masjed-e Sar-e Rig à Yazd, ou les cartouches de la Masjed-e Kabud, à Tabriz.

[66] C'est le cas à Eṣfahân, au *boqʻe* d'Abu Maṣʻud, ainsi qu'au mausolée de Zeynel Bay à Hasankayf, ou encore sur l'inscription interne du *pishṭâq* de la Masjed-e Kabud de Tabriz et sur les panneaux du mausolée ou khâneqâh Shâh Khalilallâh, à Taft.

[67] Cf. notamment les bandeaux épigraphiques des Masjed-e Jâmeʻ de Bafruye et de Bidâkhavid, mais aussi, à Eṣfahân, le Darb-e Kushk, la Masjed-e Jâmeʻ, le *boqʻe* d'Abu Maṣʻud, la Masjed-e Panje-ye ʻAli de Qom, ou encore la Masjed-e Rig à Reẓvânshahr.

[68] Les exemples les plus frappants se trouvent sur le *boqʻe* d'Abu Maṣʻud à Eṣfahân, la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd, la Masjed-e Shâh Vâli de Taft, mais aussi sur la Masjed-e Kabud de Tabriz (panneaux f5, f10-11 par exemple).

[69] Voir l'inscription de fondation des Darb-e Emâm, Masjed-e Jâmeʻ, Darb-e Kushk d'Eṣfahân, ainsi que les inscriptions secondaires du *boqʻe* d'Abu Maṣʻud, ou le mausolée de Zayn al-Molk. À Yazd, cf. notamment l'inscription de fondation de la Masjed-e Jâmeʻ, les tombes 2 et 3 du mausolée de Shaykh Dâd. Voir aussi la Masjed-e Kabud de Tabriz (inscriptions de fondation et calligraphie supérieure de l'espace central).

[70] Cf., par exemple, les calligraphies thuluth de la Masjed-e Jâmeʻ de Bafruye, du Darb-e Emâm, ou encore du *boqʻe* d'Abu Maṣʻud à Eṣfahân.

[71] Cf. Eṣfahân, Masjed-e Jâmeʻ et mausolée de Zayn al-Molk, ou la stèle disparue de la Masjed-e Rig à Reẓvânshahr.

boucles ouvertes. Rares sont les exemples de thuluth introduisant un *hâ'* final entièrement écrit[72].

Les principaux bandeaux épigraphiques observés se structurent sur une ligne de texte scindée en deux registres. Le registre supérieur peut ne comprendre que quelques lettres ou mots (Masjed-e Jâme‘ de Bafruye ou de Yazd), ou être bien plus important[73]. Un compartimentage appuyé peut-être parfois observé : l'inscription de fondation de la Masjed-e Jâme‘ de Bafruye repose sur deux lignes de deux registres chacune ; à Eṣfahân, celle de la Masjed-e Jâme‘ se déroule sur trois lignes scindées en trois registres, et, au *boq‘e* d'Abu Maṣ‘ud, deux lignes règlent une écriture s'étendant sur trois puis deux registres. Ces différentes structures conduisent parfois à une imbrication très marquée des caractères. Par exemple, les effets d'horizontalité (retour des queues de lettres), de verticalité (hampes des caractères), et de diagonales fortes (les *âlef-lâm* et les *kâf*) sur l'inscription de fondation du Darb-e Kushk d'Eṣfahân, lui allouent une densité à laquelle se conjugue une graphie serrée aux lettres imbriquées. À Yazd, l'inscription de fondation de la Masjed-e Sar-e Rig présente les mêmes caractéristiques, et certaines lettres se chevauchent jusqu'à presque s'emboîter (**pl.62B**, fin de l'inscription).

Sur les stèles ou plaques calligraphiées, chaque ligne d'écriture ne se dédouble que sensiblement en deux registres – quelques lettres ou mots seulement. Les caractères sont cependant très resserrés et ainsi densifiés. Les panneaux connus pour la région de Yazd présentent souvent une réglure à neuf lignes. Citons pour exemples les deux plaques de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd (**pl.59**), le mausolée Shâhzade-ye Fâẓel (**pl.117A**), la Masjed-e Rig de Reẓvânshahr (**pl.32A**)[74], ou encore la Masjed-e Châdok d'Haftâdor (celle-ci étant toutefois calligraphiée en *naskh*, **pl.20**). À Yazd, la stèle de la tombe 2 de Shaykh Dâd ne comporte quant à elle que huit registres d'écritures, se développant sur deux registres par ligne (**pl.65**).

Les inscriptions thuluth peuvent être associées à d'autres graphies. À l'instar de nombreux exemples timourides, plusieurs bandeaux épigraphiques turkmènes associent un

[72] Cf. la stèle datée dans le vestibule de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd, la plaque dans la cour de la Masjed-e Maydân-e Sang à Kâshân, ou encore l'inscription entourant les tribunes de la Masjed-e Kabud de Tabriz. Au demeurant, ces différents exemples révèlent également des formes – plus fréquentes – de *hâ‘* s'achevant par une petite boucle ouverte.

[73] Exemples sur les Masjed-e Jâme‘ de Bidâkhavid, Maybod, Eṣfahân, Firuzâbâd ou, à Eṣfahân, le Darb-e Emâm, le Darb-e Kushk, le *boq‘e* d'Abu Maṣ‘ud. À Yazd, voir la Masjed-e Sar-e Rig, la tombe 3 dans le mausolée de Shaykh Dâdâ. Voir encore le mausolée de Zaynâl à Hasankayf, la Masjed-e Shâh Vali à Taft, et la plaque dans la cour de la Masjed-e Maydân-e Sang à Kâshân.

[74] Cette stèle ayant disparu, nous ne pouvons en vérifier le nombre de lignes qu'à partir d'un cliché de qualité médiocre. Il n'est donc pas impossible que l'inscription se déroule sur dix registres.

texte principal en écriture thuluth à une inscription supérieure calligraphiée en coufique[75]. Au *boq'e* d'Abu Maṣ'ud d'Eṣfahân, tout comme sur le mausolée de Zaynâl à Hasankayf, ce sont deux inscriptions thuluth, sensiblement distinctes, qui sont superposées. Le *vaqf* de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (**pl.26A**) introduit également de subtiles variations graphiques entre la formule *shahâda* du cartouche supérieur (un thuluth régulier, clair et élégant), les niveaux inférieurs (style *moḥaqeq* ?) et, en dernière ligne, un thuluth plus ramassé, dense, où les mots tendent à se juxtaposer les uns les autres. Le calligraphe anonyme du mihrâb de la Masjed-e Jâme' à Maybod déploie lui aussi ses talents pour présenter côtes à côtes un coufique labyrinthique et des thuluth sensiblement variés (**pl.28B**). Ce type de composition semble d'ailleurs être en vogue, puisque d'autres panneaux se composent d'une alternance de cartouches écrits en coufique labyrinthique et d'autres en thuluth (cf., par exemple, le décret en pierre de la Masjed-e Jâme' de Yazd, signé par le calligraphe Kamâl, (**pl.59B**).

Thuluth géométrisant

L'écriture thuluth acquiert parfois une forme originale. Des cartouches de forme centrée (cercles polylobés, à fleurons, ou étoile) entourent une inscription thuluth géométrisante. Les hampes de l'inscription, répétée trois à six fois, se prolongent pour former une figure géométrique.[76]

Le principe n'est pas largement diffusé. Les exemples les plus accomplis et variés sont conservés sur la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.40D,49A-B**). À Yazd, la Masjed-e Jâme' présente également des exemples d'écriture thuluth géométrisante (lambris du *pishṭâq*, **pl.57B**) : l'inscription court sur deux lignes, et ses hampes s'élancent vers un cercle central.

Cette calligraphie dérive du coufique géométrisant, largement employé au XV^e^ siècle dans les décors timourides et turkmènes. Sa transposition en thuluth est en revanche plus inhabituelle. Elle dérive de pratiques décoratives mamloukes du XIV^e^ siècle : au XV^e^ siècle, ces cartouches sont pourtant délaissés par les dignitaires mamlouks, et réapparaissent dans la sphère ottomane – et turkmène.[77]

[75] Cf. Khâneqâh de Naṣrâbâd, Masjed-e Kabud de Tabriz, mausolée ou khâneqâh de Shâh Khalilallâh à Taft.
[76] Des exemples dans YŪSOFĪ 1990, pl. XLIX. Voir aussi BAER 1998, p. 69-72.
[77] *Idem*. Ces médaillons sont en effet appréciés des dignitaires mamlouks à partir du début du 14^e^ siècle, qui utilisent de telles formes pour mettre en valeur leur nom. Ces cartouches intègrent alors des écritures thuluth autant que *naskh*. Peu à peu, ils pénètrent des panneaux purement décoratifs.

3. L'écriture *naskh*

Rares sont les applications du *naskh* dans les programmes épigraphiques turkmènes sur céramique[78]. Cette écriture est plus souvent adoptée pour les inscriptions turkmènes d'Anatolie orientale : comme le rappelle justement S. Rettig, il s'agit d'un probable héritage de la période ayyoubide[79]. Mais sur les céramiques architecturales des Turkmènes d'Iran, le *naskh* n'apparaît que sur des carreaux peints sous glaçure, notamment sur des décors lustrés – technique par ailleurs peu représentée dans notre corpus. Les quelques exemples enregistrés sont tous adoptés sur des stèles.

À Haftâdor, l'inscription de la Masjed-e Châdok (datée du 1er *jumâdi* I 892/4 mai 1487) est dédiée à un dénommé Sa'id (…) shâb [Ḥosayn ebn Ḥasan ebn] 'Ali ebn […bâ] Zargân Haftâdori (**pl.20**). Le texte étant mal conservé, on ne sait s'il s'agit d'une stèle funéraire ou d'une plaque de fondation. Elle suit une réglure sur neuf lignes, pour une graphie caractérisée par un *naskh* irrégulier, très espacé, au tracé rigide et parfois presque angulaire. La main du céramiste, qui n'est visiblement pas calligraphe, est clairement visible : on peut aisément imaginer qu'il réalisa seul l'ensemble de cette plaque.

Les quatre autres exemples sont plus soignés. Ces décors lustrés, de composition semblable, sont rattachés par défaut à la ville de Kâshân. Les panneaux révèlent une réglure ordonnée sur onze à seize lignes. Il s'agit de stèles funéraires : l'une au nom de Bibi Malek Khânum (886/1481) et deux autres dédiées à un tailleur de la ville d'Ârrân, dans la région de Kâshân (1er *ramadân* 891/9 septembre 1486) (**pl.77-78**). La calligraphie consiste en un *naskh* régulier au tracé souple, présenté sur une ligne d'écriture. Sur les bordures de la stèle de Bibi Malek Khânum, la graphie est de plus petite dimension, les lettres moins épaisses, et toujours régulières. L'exemple le plus tardif est une dédicace faisant référence à un don de tapis pour la mosquée de Solṭân Yalmân, à Kâshân (902/1496-1497, **pl.27**). La calligraphie présente une

[78] Sur les caractéristiques de ce style, voir SIDDIQUI 1990, p. 11-14 ; ALPARSLAN 1973, p. 1155 ; LINGS 1976, p. 53-69 ; SAFADI 1978 ; YŪSOFĪ 1990, p. 687-688 ; LINGS 2005, p. 34-35 ; voir aussi BLAIR 2008, p. 261-270. Salah al-Ali (dans *Calligraphie islamique*… 1989, p. 35), fournit une synthèse résumant les principaux aspects de cette écriture : « style développé à la perfection par Ibn Muqla. Ce dernier proposa comme règle de faire de l'*alif* le diamètre d'un cercle. Le cercle ainsi obtenu devenait la référence de mesure de chaque lettre, la lettre *râ'* (…) par exemple occupant le quart du cercle, la lettre *bâ'* (…) étant égale au diamètre horizontal. Cette règle de mesure était accompagnée de prescriptions et de principes à respecter dans l'application de la calligraphie. Immédiatement lisible, le style *naskh* conserve une ligne très rythmée ; le mouvement graphique est proportionné et rapide d'exécution, car il est régulier. Ecriture courante à l'origine, le *naskh* fut bientôt en faveur auprès des copistes du Ciran et on l'utilisa abondamment pour rédiger les livrs théologiques et pour les traductions du grec et du persan ; il est donc par excellence l'écriture de la diffusion du savoir musulman. »

[79] RETTIG 2001/2002, p. 71.

même régularité et souplesse, mais les caractères sont plus resserrés. Sur les bordures centrale et gauche, la ligne d'écriture se prolonge même jusqu'à deux registres. C'est la seule calligraphie en *naskh* à être signée. L'artiste, Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẓâ'eri (?)], ne précise toutefois pas être un calligraphe.

B. LES TEXTES SUR CÉRAMIQUE DANS L'ARCHITECTURE TURKMÈNE

Les inscriptions turkmènes relevées dans la céramique architecturale sont essentiellement religieuses. La plupart du temps, il s'agit de cartouches arborant les noms d'Allâh, ou encore ceux de Moḥammad ou de 'Ali[80]. L'objectif n'est guère ici de s'adonner à un décompte des nombreuses occurences de tels cartouches, mais plutôt de s'intéresser aux différents contenus des inscriptions pour les périodes qarâ qoyunlu, puis âq qoyunlu. Une telle scission chronologique ne fait pas toujours sens, étant entendu que certaines épigraphies ont une forme commune sous les deux dynasties – cf. les textes de fondation. C'est notamment le cas pour les signatures d'artistes : un même calligraphe peut, par exemple, avoir travaillé sous les deux pouvoirs. Dans la mesure où elles consistent souvent en quelques cartouches isolés, les signatures d'artistes ne sont cependant pas systématiquement mentionnées[81] – elles seront toutefois exposées lors de la présentation des artistes[82].

Néanmoins, on constate une réelle diversification des inscriptions sous les Moutons blancs : alors que, sous les Qarâ Qoyunlu, les textes remontent tous au règne de Jahânshâh et concernent essentiellement des fondations, les inscriptions de leurs successeurs ciblent des

[80] Souvent calligraphiés en coufique labyrinthique, les noms d'Allâh, de Moḥammad et de 'Ali sont présentés sous différentes formes : invoqués seuls, parfois répétés consécutivement, ils sont généralement associés. Les noms de Dieu sont eux aussi omniprésents. Calligraphiés en coufique ou en thuluth, ils illustrent la diversité des décors épigraphiques : à travers les nombreux cartouches insérés dans les décors, ou par le biais de parements *bannâ'i* plus imposants.

[81] En effet, que ce soit sur le mausolée de Zaynâl à Hasankayf, ou la Masjed-e Kabud de Tabriz, ces signatures figurent seules dans de simples cartouches. Notons toutefois que ces signatures rapportent, la plupart du temps, le nom des calligraphes achevant les inscriptions de fondation, voire les plaques commémoratives. Ils sont introduits par le terme *katebe* (« écrit par »), ou éventuellement celui de *'amal* (« œuvre de »). On compte ainsi douze signatures : les calligraphes sont, assez logiquement, les artistes les plus représentés à travers l'épigraphie. L'un d'eux est mentionné à plusieurs reprises, à Yazd, Taft et Eṣfahân : il s'agit de Kamâl. Deux signatures de *kâshi târash* (coupeur de carreaux) sont par ailleurs mentionnées. Elles apparaissent à chaque reprise dans des cartouches étoilés, au centre d'un réseau géométrique (Hasankayf, mausolée de Zaynâl, et Kâshân, mosquée Maydân-e Sang). On trouve enfin dans la Masjed-e Kabud de Tabriz la mention d'un autre personnage, au statut mal déterminé. L'inscription indique : « Travaux dirigés par 'Ezz al-Din Qâpuchi ebn Malek » (*Be sar kâri-e 'Ezz al-Din Qâpuchi ebn Malek*). Il s'agit probablement d'un maître d'œuvre, le seul à être mentionné dans les programmes épigraphiques.

[82] Cf. troisième partie, chapitre 3.

objets plus variés. L'observation de ces épigraphies constitue par conséquent une introduction à des problématiques exposées par la suite : quels sont les principaux acteurs du mécénat de cette période ? Quels en sont les objets ? Elle offre également un aperçu des pratiques cultuelles de cette époque.

1. Inscriptions qarâ qoyunlu au temps de Jahânshâh

Les inscriptions qarâ qoyunlu remontent toutes au règne de Jahânshâh (841-872 h./1438-1467). Leur nombre est relativement restreint, et toutes se situent dans un contexte cultuel de mosquées. En dehors des grandes inscriptions, les 99 noms de Dieu se trouvent sans cesse parsemés dans les monuments. La seule fondation royale qui nous soit connue sous les Moutons noirs excelle dans cette pratique : le décor de la Masjed-e Kabud de Tabriz invoque sans cesse le divin à travers des cartouches omniprésents (aux noms d'Allâh, Moḥammad et de 'Ali), et par de fréquentes citations du Coran[83]. Ces dernières répondent, sans surprise, aux choix de sourates généralement sélectionnées pour un tel édifice[84].

Mais l'objet des principales inscriptions qarâ qoyunlu est la fondation ou la restauration d'édifices religieux. Sur les six inscriptions de fondation enregistrées pour cette période, une seule est à caractère royal[85]. Ces textes, calligraphiés en thuluth, surmontent l'entrée principale d'un édifice. Généralement rédigés en arabe, ils intègrent parfois quelques mots de persan[86]. C'est le cas sur la fondation du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (*dar zamâni ke*,

[83] La Masjed-e Kabud de Tabriz est le seul édifice à user autant de cette pratique. La totalité des bandeaux surmontant le lambris interne de la Masjed-e Kabud citent le Coran (1:1-6 ; 2:163 ; 4:77 ; 6:22 et 102 ; 9:121 ; 11:14 et 69 ; 13:24 ; 14:23 et 38, 40-41 ; 15:52 ; 16:32 ; 37:104-109 ; 40:14 ; 48). Des cartouches disposés à chaque porte de l'édifice rappellent ce texte sacré : la première sourate est présentée de part et d'autre de l'entrée principale ; la courte sourate 108 encadre la porte du mausolée (« L'Abondance » : « [1] Nous t'avons certes, accordé l'Abondance. [2] Accomplis la Ṣalat pour ton Seigneur et sacrifie. [3] Celui qui te hait sera sans postérité. ») ; et « Le Voyage nocturne » (17:84) surmonte les entrées en chicane vers le même mausolée.

[84] Robert Hillenbrand a mis en avant l'éventail en fin de compte restreint des sourates proposées (un tiers seulement des sourates est cité sur des inscriptions monumentales ; HILLEBRAND 1988, voir aussi HILLENBRAND 1974). Ce constat, associé à la difficulté de lecture de telles calligraphies, pose la question de la lisibilité des extraits coraniques disposés dans les édifices. Pour Hillenbrand, ces inscriptions ne s'adressent qu'à un nombre limité d'initiés. Pour Rebecca Dodd, la lecture des sourates n'est pas l'objectif premier. Pour un questionnement sur ces problématiques, voir HILLENBRAND 1974, DODD, KHAIRALLAH 1981, TABBAA 1994, THACKSTON 1994.

[85] Les six inscriptions de fondation se trouvent sur les édifices suivants : le Darb-e Emâm d'Eṣfahân (857 h./1453), la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd (*c*. 1457), les Masjed-e Jâme' de Yazd (861 h./1457), Bafruye (866 h./1461-1462), et de Firuzâbâd (866 h./1462), et la Masjed-e Kabud de Tabriz (870 h./1465). Seule cette dernière marque une fondation royale.

[86] Sur l'intération du persan dans des inscriptions en arabe, voir O'KANE 2009, cf. notamment chapitre 4 (p. 113-157).

« au temps de ») ou sur celle de la Masjed-e Jâme‘ de Firuzâbâd (*be sa‘i bande-ye dar gâh*, « par l'effort du serviteur de la cour »). Les textes de fondation qarâ qoyunlu sont aujourd'hui souvent incomplets.

Leur formule liminaire ne nous est pas toujours connue. Il s'agit traditionnellement d'une invocation à Dieu : en principe la basmala[87], suivie d'une sourate du Coran. À Tabriz, celle-ci fait explicitement référence à la fonction de l'édifice (9:18-19)[88]. Viennent ensuite l'objet du travail et le nom du souverain régnant. L'inscription commémorant les restaurations entreprises sur le *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd (**pl.56**) nous offre un exemple assez complet de ce type de texte sous les Moutons noirs. Elle introduit d'abord la nature des travaux (*jadidad ‘imârat hed̲â al-ṭâq*, « la restauration de ce haut arc »), puis nomme le souverain régnant (*fi zamân sulṭânat*, « au temps du règne »), accompagné de nombreux qualificatifs[89]. Comme sur la Masjed-e Rig de Yazd ou le Darb-e Emâm d'Eṣfahân, Jahânshâh y est donc explicitement invoqué en tant que souverain régnant, et non en tant qu'acteur d'un mécénat architectural[90]. Même à Tabriz, sur l'unique fondation royale qarâ qoyunlu à nous être parvenue, le texte laisse planer quelque ambiguïté quant au rôle joué par Jahânshâh. Le sultan y est en effet mentionné, la fondation porte de surcroît son nom (*al-Moẓaffariye*), mais l'étude des *vaqf*s entreprise par Christopher Werner a démontré que c'est à sa femme, Khâtun Jân Beygom, que l'on doit la construction de ce complexe[91]. Le nom de

[87] *Bismi-lâh al-raḥmân al-raḥîm*, « Au nom de Dieu le Miséricordieux, le Compatissant ». Sur les formules liminaires, voir BLAIR 1998, p. 29-30. Cf. également DODD, KHAIRALLAH 1981.

[88] Coran, 9:18-19 : « [18] Ne peupleront les mosquées d'Allâh que ceux qui croient en Allâh et au Jour dernier, accomplissent la Ṣalat, acquittent la Zakat et ne craignent qu'Allâh. Il se peut que ceux-là soient du nombre des bien-guidés. [19] Ferez-vous de la charge de donner à boire aux pèlerins et d'entretenir la Mosquée sacrée (des devoirs) comparables [au mérite] de celui qui croit en Allâh et au Jour dernier et lutte dans le sentier d'Allâh ? Ils ne sont pas égaux auprès d'Allâh et Allâh ne guide pas les gens injustes. » Ces versets, couramments utilisés pour des madrasas, sont d'après Rebecca Dodd plus rares sur un mausolée ; DODD, KHAIRALLAH 1981, p. 72. Sur la fréquente utilisation de cet extrait coranique dans les frises de fondation, voir aussi *Ibid*., p. 63.

[89] Jahânshâh est notamment qualifié de sultan, de roi (*pâdeshâh*), et souvent de *khâqân*, une appelation persane proche de la notion de roi, notamment adoptée par les Mongols dans le monde iranien. Sur ces termes, les qualifications et les bénédictions aux souverains dans les frises de fondation, voir BLAIR 1998, p. 37-39.

[90] Le texte de fondation de la Masjed-e Rig de Yazd commence ainsi : *bana hid̲â al-masjid al-sharîf vâl-minâr al-manîf fi ayyâm khilâfat sulṭân al-sulâṭayn* (« cette noble mosquée et ce minaret furent construits sous le règne du sultan des sultans »). Celui du Darb-e Emâm d'Eṣfahân est introduit par la formule persane *dar zamâni ke* (« au temps de »), suivie de nombreux qualificatifs du souverain Abu al-Moẓaffar Bahâdor Khân (Jahânshâh). À Eṣfahân, Abu al-Fatḥ Moḥammadi est également mentionné – vraisemblablement le fils de Jahânshâh. Voir catalogue (vol. 2), entrées A19, A3. D'autres textes de fondation qarâ qoyunlu nous sont parvenus, telle celle de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (868 h./1463-1464). Inscrite dans du plâtre, cette inscription nomme de nouveau Jahânshâh comme souverain régnant, ainsi que sa femme Harem al-‘Olyâ Beygom (A10).

[91] WERNER 2003, p. 94-109.

Jahânshâh est néanmoins toujours mis en valeur par une graphie de couleur distincte, et par l'emplacement même de son nom au centre de l'inscription[92]. Quant au mécène, il peut être introduit par le terme d'*al-banâ* (« le constructeur »), et suit quoi qu'il en soit le nom du souverain régnant[93]. Le nom de ces commanditaires est généralement associé à des qualités relevant de l'humilité : ces qualificatifs sont traditionnellement opposés à ceux qui désignent le sultan en début de texte[94]. Il est rare que le statut social de ces personnages nous soit connu. On dénombre néanmoins deux émirs parmi les mécènes qarâ qoyunlu : Jalâl al-Din Ṣafar Shâh, qui fait construire le Darb-e Emâm d'Eṣfahân, et Neẓâm al-Din Ḥâjji Qanbar, qui commandite les restaurations du *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme' de Yazd (voir le tableau **pl.276**). Les frises de fondation s'achèvent par la date[95], qui peut être suivie du nom du calligraphe. Ce dernier est simplement introduit par le terme *katebe* précédant son nom, à l'exception de Ne'matollâh b. Mohammad al-bavvâb sur la Masjed-e Kabud de Tabriz[96].

Les autres inscriptions de cette période sont peu nombreuses. La Masjed-e Jâme' de Maybod compte une donation anonyme : un encadrement de mihrâb, daté mais non signé, dont le décor épigraphique porte le nom des douze imams[97] (**pl.28B**). Le panneau de Maybod est le seul exemple qarâ qoyunlu d'une plaque à caractère chiite – une pratique qui, d'après les *items* subsistants, s'avère plus fréquente sous les Âq Qoyunlu.

---

[92] Son nom est souvent inscrit en ocre-jaune, tandis que le reste de l'inscription est calligraphié en lettres blanches. Les textes de fondation âq qoyunlu, comme timourides, présentent la même caractéristique. Sur l'emplacement du nom du sultan, et les contraintes liées à cette disposition, voir BLAIR 1998, p. 39-40. Cf. également HILLENBRAND 1974, p. 311.

[93] BLAIR 1998, p. 40. Bien que problématique, cette appelation de « contructeur » (*bannâ*) fait bien référence au mécène et non à l'architecte ou au surintendant des travaux .

[94] Sheila Blair souligne cet élément fréquent dans les textes de fondation lorsque le mécène n'est pas le sultan (« If the patron was not the ruler (…) [he] usually receives a long string of titles, while the patron, cited later, is described in exactly the opposite way, with a few modest epithets such as *al-'abd al-ḍa'īf* ('the weak slave'). These epithets are to be understood not literally but figuratively, as contrats to the glorious royal figure during whose reign the work took place. »). BLAIR 1998, p. 40. Ce n'est toutefois pas toujours rigoureusement le cas, puisque le nom du fondateur de la Masjed-e Jâme' de Yazd est introduit par l'expression : « l'émir le plus grand ».

[95] Ces datent révèlent-elles le début ou l'achèvement des travaux ? Ces données ne sont guère explicitées dans les fondations qarâ qoyunlu. Sur cette question, voir *idem*.

[96] Ne'matollâh ebn Moḥammad al-bavvâb ne fait précéder son nom que par une simple formule d'humilité (« le plus vil des adorateurs de Dieu »). Les autres signatures de calligraphes sur des fondations qarâ qoyunlu, introduites par le terme *katebe* et réalisées en carreaux découpés, sont les suivantes : Fakhr al-Din (Masjed-e Jâme' de Bafruye), Ḥâj Ṣadr (Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd), et Moḥammad al-Ḥakim (Masjed-e Jâme' de Yazd). Seule l'amorce d'une signature d'artiste subsiste sur la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd. La fin de l'inscription de fondation du Darb-e Emâm a disparu ; on sait qu'elle contenait la date : peut-être indiquait-elle également le nom du calligraphe.

[97] Voir catalogue A12, vol. 2.

Plusieurs inscriptions profanes sont enfin présentes. On dénombre quelques poèmes en persan, sur les décors du Darb-e Emâm d'Eṣfahân et de la Masjed-e Kabud de Tabriz[98]. Ils sont disposés au niveau des entrées, mais restent cependant discrets : à Tabriz, ils occupent des cartouches du vestibule, tandis qu'ils constituent de sobres panneaux à la base des muqarnas du *pishṭâq* d'Eṣfahân. Ces textes louent la qualité de la construction en question, et font l'éloge de l'artisan humble et modeste, n'exprimant sa valeur qu'au travers de son travail. Seul un second poème, à Eṣfahân, est mis plus en avant tant par la nature de ses écrits que par sa disposition. Il encadre les moucharabiehs du *pishṭâq* (**pl.7A**).

Plusieurs décrets sont apposés sur les murs de la Masjed-e Jâme' de Yazd. La principale mosquée d'une cité est, rappelons-le, le lieu de diffusion des nouvelles politiques. Jahânshâh y fait donc présenter une nouvelle loi en 863 h./1459. C'est l'unique exemple d'un décret du souverain des Moutons noirs à avoir été apposé dans de la céramique (**pl.59A**). Il est signé par Kamâl, un calligraphe bien connu dans la région sous les Âq Qoyunlus[99]. Tous les autres textes de lois turkmènes ont été inscrits dans de la pierre[100].

2. Inscriptions âq qoyunlu d'Iran

La nature des inscriptions âq qoyunlu offre une plus grande diversité. D'évidentes parentés avec les inscriptions qarâ qoyunlu doivent cependant être marquées. La continuelle présence de cartouches aux noms de Dieu, de Moḥammad ou de 'Ali, et les habituelles citations du Coran ou des *Ḥâdiṯ*, sont une constante[101].

De même, les textes de fondation répondent à une structure identique, sur laquelle nous ne reviendrons donc que sommairement. En effet, ces inscriptions conduisent aux

[98] Voir catalogue A3 et A16.
[99] Sur les calligraphes, voir la troisième partie, chapitre 3.
[100] Les décrets (ou *farmân*) sont souvent inscrits dans du marbre (BLAIR 1998, p. 45). Il existe un autre décret signé par Kamâl dans le vestibule de la Masjed-e Jâme' de Yazd : il livre un texte de loi d'Uzun Ḥasan, datant de l'année 875 h./1470-1471 (AFSHÂR 1348-1354 sh., II/1, p. 140, 143, 149-150). Un décret est également connu dans la Masjed-e Jâme' d'Ardabil : il enregistre une rémission de taxes sous le règne d'Uzun Ḥasan en 876 h./1471-1472, initialement promulguée par Jahânshâh (MORTON 1976, p. 560). Sur les réformes âq qoyunlu, voir SUBTELNY 1988, p. 127. Sur les décrets en général, leurs formes et leurs contenus traditionnels, voir BLAIR 1998, p. 44-45.
[101] Pour exemple, le mausolée d'Abu Maṣ'ud, à Eṣfahân, présente en *pishṭâq* un décor essentiellement végétal, dans lequel fourmillent les invocations divines par le biais de cartouches, ou par celui de *ḥadiṯ* surmontant les panneaux décoratifs. Cf. catalogue A5 (vol. 2). Cette pratique est commune aux décors qarâ qoyunlu, mais aussi timourides. D'évidentes constances dans l'emploi des versets coraniques conduisent Hillenbrand à suggérer une simple reprise des formules coraniques établies depuis les premiers siècles de l'Islam (HILLENBRAND 1974, p. 173). Sur la répétition des versets coraniques, et la question de leur lisibilité, voir aussi DODD, KHAIRALLAH 1981, TABBAA 1994.

mêmes constats que pour la période des Moutons noirs[102] : généralement placées au-dessus d'une entrée, écrites en arabe, calligraphiées en thuluth, elles nomment le souverain régnant, dont le nom se détache au centre de l'inscription par une couleur distincte. La nature du mécénat est également inchangée : sur sept frises commémorant une fondation ou une restauration, une seule est royale[103].

Cette dernière célèbre les travaux entrepris par Uzun Ḥasan dans la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân. Après une formule liminaire, le nom du souverain est cité, accompagné de nombreux qualificatifs[104], et un verbe d'action lui est associé. Uzun Ḥasan a donc « ordonné de remettre en état » (*emarat bi iṣlâḥ*) les parties délabrées de la Masjed-e Jâme', la couverture de l'*eyvân*, et l'acheminement en eau. Le texte s'achève naturellement sur la date (880 h./1475-1476).

Lorsque le sultan n'est pas le commanditaire, son nom est introduit par la formule « au temps de » (*fi ayyâm*, ou *fi zamân*). Contrairement aux inscriptions qarâ qoyunlu, les textes ne font pas tous référence à un seul et même sultan. Les noms des sultans Ya'qub (883-896 h./1478-1490), mais aussi Rostâm (898-902 h./1493-1497) apparaissent, dotés de nombreuses qualités et décrits comme sultans, mais aussi *khâqân*s[105]. Ils sont précédés ou suivis, selon les cas, du verbe révélant la nature des travaux : construction (*banâ*, comme à Bidâkhavid ou Eṣfahân, mausolées d'Abu Maṣ'ud et de Zayn al-Molk), ou achèvement de l'édifice (*bi tamâm*, sur le Darb-e Kushk d'Eṣfahân). Le mécène est enfin révélé (parfois dénommé *al-banâ*, « le constructeur »)[106], suivit de la date et de la signature de l'acte de fondation.

[102] Mentionné précédemment en p. 192-194. Sur la formation des inscriptions de fondation, voir BLAIR 1998, p. 29-42.

[103] La fondation royale est celle de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân (880 h./1475-1476). Les autres inscriptions concernent les mausolées Zayn al-Molk et Abu Maṣ'ud, ainsi que le Darb-e Kushk d'Eṣfahân (885 h./1480-1481, 895 h./1490-1491, et 902 h./1496-1497), la Masjed-e Panje-ye 'Ali de Qom (886 h./1481-1482), et le mausolée de Tâj al-Din ebn Maḥmud ebn Belyâmân à Bidâkhavid (893 h./1488).

[104] Georges Miles remarque toutefois que le titre d'Uzun Ḥasan est bien plus imposant sur la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân (inscription en arabe), où il commandite les travaux, que sur la Masjed-e Jâme' d'Ashtarjân (inscription en persan), où il n'est cité qu'à titre honorifique. MILES 1974, p. 98.

[105] BLAIR 1998, p. 37 (« The word *sulṭān* originally had the abstract sense of power or authority, but it was adopted as a title by the Saljuqs and Ghaznavids in the eleventh century. (…). *Khāqān*, a word of Persian origin denoting the same idea, was used by the Qarakhanids and then adopted by various Mongol sovereigns of Persia, Mesopotamia and Asia Minor. »).

[106] À l'instar du mécénat qarâ qoyunlu, il est rare que le statut de ces commanditaires privés nous soit connu. La question est traitée en troisième partie, chapitre 3.

Les inscriptions âq qoyunlu comptent par ailleurs de nombreux dons faits à des mosquées ou, plus rarement, à des tombes de saints. Dans presque tous les cas, ces textes sont associés à une pratique chiite[107].

Ils contiennent par exemple l'extrait d'un *vaqf* alloué à un ensemble architectural[108], comme sur un carreau de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (**pl.26A**). Plusieurs bandeaux épigraphiques s'articulent ici autour d'un miroir (disparu) : un élément associé au soufisme, cerné par la *shahâda* et l'attendue sourate de la Lumière (24)[109]. L'inscription s'achève sur le nom de Qoṭb al-Din ebn Shams al-Din Firuzâbâdi Maybod-e Yazd, introduit par le terme *vaqf*, et suivie de la date (867 h./1463 ou 897 h./1492).

Ces actes pieux sont parfois des donations anonymes de mihrâbs, à l'instar de celles des mosquées Panje-ye 'Ali de Qom (en 886 h./1481) ou Jâme' de Yazd. Dans cette dernière, le texte consacré est chiite : il cite les noms des douze imams. Ce type d'inscription, explicitement chiite, est plusieurs fois observé dans les décors âq qoyunlu. Dans la Masjed-e Shâh Vali, c'est un bandeau épigraphique entourant une entrée qui recense les douze imams, et s'achève sur la signature du calligraphe et la date (889 h./1484, **pl.53A**)[110]. Dans le mausolée de Solṭân Yalmân de Kâshân, une plaque en forme de mihrâb présente une inscription plus complète (**pl.27**). Les noms des douze imams sont apposés en son centre et,

[107] Notons que chez certains chercheurs, la calligraphie elle-même peut-être considérée comme une interface entre le *ẓâhr* et le *bâtan* : c'est par exemple le cas chez Salah al-Ali, pour qui « l'écriture est un espace rythmé vers l'absolu, un déplacement entre le monde extérieur visuel, *ẓāhr* et le monde intérieur caché, *bāṭn*. Dans cette dualité, le calligraphe essaie de trouver une géométrie qui va transformer le texte en une formule mystique, afin de découvrir le caché ; il est ainsi un témoin de la beauté divine. » (dans *Calligraphie islamique*… 1989, p. 31). Cette interprétation est clairement une vision chiite de l'écriture. Voir également les commentaires de Yasser Tabbaa dans TABBAA 1994.

[108] BLAIR 1998, p. 43. Sur le *vaqf* de la masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, voir catalogue (vol. 2) : entrée A10.

[109] La mention de la sourate 24 fait échos à la fonction de ce miroir, qui doit refléter la lumière divine. « Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un verre pareil un astre étincelant (…) » (24:35) ; d'après Éric Geoffroy, « Lumière et ténèbres », dans AMIR-MOEZZI (dir.) 2007, p. 500, et DODD, KHAIRALLAH 1981, p. 68-70 ; voir aussi THACKSTON 1994, p. 48. On retrouve également ce verset sur un mihrâb de cette période, autour d'un décor de lampe illustrant parfaitement ce passage du Coran (mausolée de Taqi al-din Dâdâ Moḥammad, Bondarâbâd, *c*. 878 h./1473-1474). On notera à Bondarâbâd, comme à Kâshân, la présence conjointe de cette sourate avec la mise en place d'un miroir (**pl. 70C**). Sur la question du miroir dans le soufisme, voir l'article de Reza Feiz (FEIZ 1994). Quant aux représentations de lampes ou, par extension, de vases fleuris, les décors turkmènes en comportent d'autres exemples : cf. ci-dessus, chapitre 2 (les vases fleuris)

[110] Le panneau est signé par Kamâl-e Shehâb, le fameux calligraphe de Yazd. La donation reste anonyme. L'inscription était probablement disposée ailleurs dans la mosquée, et n'a été assemblée aux côtés de panneaux plus récents que lors de restructurations safavides. Voir catalogue A17.

tout autour, une incription en persan commémore la donation de tapis (*nad̲r kard in farshhâ*). Le donateur est nommé, puis l'inscription est signée et datée (902 h./1496)[111].

Les inscriptions âq qoyunlu recensent enfin près d'une dizaine de stèles funéraires. L'une d'elles présente de nouveau un caractère chiite : il s'agit de la stèle de l'imam Fâẕel, à Yazd, dont la généalogie mentionnée dans l'inscription induit une parenté directe avec 'Ali Abu Ṭâleb (**pl.117A**)[112]. C'est encore dans la région de Yazd que sont localisées trois stèles funéraires destinées à des personnalités religieuses[113]. On compte également quatre panneaux destinés à des personnalités apparemment plus humbles[114] (*ḫare*, « bien née » ; *ostâd* (…) *khayâṭ-e ârrâni*, « maître (…) tailleur d'Ârrân »), réalisés sur de la céramique à décor de lustre métallique – et non plus dans de la mosaïque de carreaux découpés. Une inscription se distingue enfin de cet ensemble par son caractère royal : il s'agit du texte dédiant le mausolée de Hasankayf à Zaynâl ebn Uzun Ḥasan (**pl.22C**)[115].

Souvent introduites par une formule liminaire telle que la basmala, ces stèles ne mentionnent que le nom du défunt précédé d'une formule simple (telle que *hâd̲a qabr*, ou le persan *vafât kard*)[116]. Une attention particulière est donnée à la généalogie du défunt[117]. On ne sait jamais qui commandite la stèle, mais elle est néanmoins datée[118]. Toutes ces plaques sont inscrites en arabe, mais y mêlent parfois quelques mots de persan – généralement pour introduire la date (*dar avval-e mâh-e...*, *dar qarn-e tir-e...*, ou *dar târikh-e ruz-e...*). C'est,

---

[111] La fin de l'inscription indique : *Musa ostâd Shâh Maḫmud ebn Kamâl al-Din Shaykh Khabâz dar sane 902*, « Musa ostâd Shâh Maḫmud fils de Kamâl al-Din Shaykh maître boulanger [khabâz], en l'an 902 », puis *'amal-e Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẕâ'eri (?)]*, « Oeuvre de Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẕâ'eri (?)] ». Voir catalogue A11.

[112] Voir le catalogue (vol. 2) : entrée C17.

[113] Il s'agit de la stèle au nom de Khvâje al-Dowlat al-Din Moḥammad conservée dans la Masjed-e Rig de Reẕvânshahr (878 h./1473, cf. A15), et des tombes 1 (Shaykh Taqi al-Din Dâdâ Moḥammad, 854 h./1450) et 2 (Khvâje Amin al-Din Moḥammad, 893 h./1488) du mausolée de Shaykh Dâdâ à Yazd (cf. catalogue : A20). Ajoutons enfin la tombe attribuée à Shaykh Dâdâ, simplement datée (tombe 3, A20).

[114] Ces textes sont respectivement extraits des stèles suivantes : deux panneaux pour Sa'id ostâd Moḥammad, Kâshân (?) (B5, **pl.78**), une stèle commémorant le décès de Bibi Malek Khânum, Kâshân (?) (B4, **pl.77**), et un carreau de la Masjed-e Chadok à Haftâdor (A8, **pl.20**).

[115] Le texte, aujourd'hui incomplet, introduit directement le nom du prince âq qoyunlu par l'expression « ceci est le mausolée » (*hâd̲a qabr*), et s'achève sur une bénédiction. Cf. l'entrée A9 du catalogue (vol. 2).

[116] Voir BLAIR 1998, p. 45.

[117] De par l'importance donnée à la famille et au statut social du défunt, son nom détaille particulièrement sa généalogie et les conditions de son décès. *Idem*. Dans le cas de personnages issus de la famille de Moḥammad ou de sa parenté immédiate, l'inscription n'hésite pas à remonter jusqu'au Prophète – comme l'illustre l'exemple de l'imam Fâẕel (catalogue C17, volume 2).

[118] Cette date est généralement celle du décès, et n'indique donc pas la fondation de la tombe. *Ibid*., p. 46.

parfois, dans ce contexte funéraire que sont disposés quelques rares poèmes[119]. Enfin, des versets coraniques sont souvent associés à ces stèles. Les panneaux à décor lustré énoncent ainsi la dernière sourate du coran, qui appelle à la protection divine (114)[120]. À Reẕvânshâh, c'est la seconde sourate (2:255-257) qui est choisie pour la tombe de la Ḥâjji Jamâl al-Din Maḥmud : un verset fréquemment employé sur des stèles funéraires[121].

III. DU MOTIF À LA COMPOSITION : LA STRUCTURE DÉCORATIVE

Les ornements – végétaux, géométriques, épigraphiques – servent maintenant à présenter les principes de composition des décors en céramique des époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.

Des panneaux à décor exclusivement géométrique revêtent parfois des zones spécifiques, telles que les parties inférieures d'une élévation, ou les cul-de-fours de niches. Néanmoins, la plupart des ensembles décoratifs sont « mixtes ». Le terme désigne en réalité des décors végétaux, organisés selon un principe géométrique, et sur lesquels peuvent venir se greffer des cartouches ou divers médaillons. La décomposition de la structure décorative de ces panneaux révèle un modèle de construction toujours semblable. Qu'ils soient purement géométriques ou « mixtes », tous ces panneaux sont délimités par des bordures, dont nous observerons les modes d'élaboration. Ces questions permettront d'introduire une dernière problématique : l'utilisation de poncifs.

---

[119] Mentionnons celui de l'inscription dédiant le mausolée/khâneqâh de Taft à Shâh Khalilallâh (B9), et le poème de la tombe 3 du mausolée Shaykh Dâdâ, à Yazd (A20). Un poème en persan est par ailleurs disposé sur le lambris du pishtâq de la Masjed-e Jâme' de Yazd, le datant de l'année 891 h./1496 (A18, **pl. 57B**).

[120] Sourate 114 : « [1] Dis : « Je cherche protection auprès du Seigneur des hommes. [2] Le Souverain des hommes, [3] Dieu des hommes, [4] contre le mal du mauvais conseiller, furtif, [5] qui souffle le mal dans les poitrines des hommes, [6] qu'il (le conseiller) soit un *jin*, ou un être humain ».

[121] 2:255-257 : « [255] Allâh ! Point de divinité à part Lui, le Vivant, Celui qui subsiste par lui-même « al-Qayyum ». Ni somnolence ni sommeil ne Le saisissent. À lui appartient tout ce qui est dans les cieux et sur la terre. Qui peut intercéder auprès de Lui sans Sa permission ? Il connaît leur passé et leur futur. Et, de Sa science, ils n'embrassent que ce qu'Il veut. Son Trône déborde les cieux et la terre, dont la garde ne Lui coûte aucune peine. Et Il est le Très Haut, le Très Grand. [256] Nulle contrainte en religion ! Car le bon chemin s'est distingué de l'égarement. Donc, quiconque mécroit au Rebelle tandis qu'il croit en Allâh saisit l'anse la plus solide, qui ne peut se briser. Et Allâh est Audient et Omniscient. [257] Allâh est le défenseur de ceux qui ont la foi : Il les fait sortir des ténèbres à la lumière. Quant à ceux qui ne croient pas, ils ont pour défenseurs les Tagut, qui les font sortir de la lumière aux ténèbres. Voilà les gens du Feu, où ils demeurent éternellement. » Au sujet de cette sourate, voir DODD, KHAIRALLAH 1981, p. 72.

A. LA GÉOMETRIE PURE : LES RÉSEAUX GÉOMÉTRIQUES

Les panneaux présentant un décor purement géométrique sont généralement observés sur les lambris. Ils constituent la partie inférieure des programmes ornementaux, tandis que les parties hautes sont souvent « mixtes » – des décors végétaux, voire épigraphiques, conjugués à une trame géométrique. On retrouve toutefois des décors strictement géométriques sur les balustrades de tribunes, ou sur des zones plus complexes à organiser, tels que les culs-de-four de niches de *pishṭâq*.

Si le détail de ces savants assemblages est relativement diversifié, on remarque qu'ils ne sont régis que par trois principes de construction. On observe ainsi des décors organisés autour du module de l'hexagone, des réseaux centrés sur des étoiles, et enfin des polygones en relief.

1. La tentation de l'hexagone (pl. 153)

Les lambris sont fréquemment recouverts de carreaux découpés de forme hexagonale et à glaçure turquoise (**fig. 5**). La région de Yazd en présente un nombre conséquent : 70 % des décors yazdis du corpus A en donnent des exemples [122].

On distingue toutefois quelques variantes au sein de ces panneaux décoratifs. Il s'agit le plus souvent de panneaux exclusivement constitués de carreaux hexagonaux turquoise, présentés sur leur pointe[123]. Ils sont disposés en lambris ou ornent, par exemple, les rambardes de balustrades. Dans certains cas, la monotonie de ces panneaux monochromes est rompue par l'introduction d'un arc trilobé bleu cobalt ; ce dernier est alors toujours placé sur une paroi orientée vers La Mecque, qu'il s'agisse de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, ou des mosquées Jâme‘ et Sar-e Rig de Yazd (**pl.60A, 62D**).

[122] C'est également l'observation que font L. Golombek et D. Wilber, relevant la prédominance de ces décors dans les lambris et les balustrades de la région de Yazd. GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 126.

[123] C'est le cas, pour les édifices du corpus principal, des décors du complexe de Bidâkhavid, de la Masjed-e Jâme‘ de Firuzâbâd, de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân, des tombeaux anonymes de la Masjed-e Sar-e Rig de Reẓvânshahr, d'une partie du lambris de la Masjed-e Shâh Vali à Taft, et des tribunes de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd et, dans la même ville, des balustrades de la Masjed-e Sar-e Rig ; enfin, les tribunes de la Masjed-e Kabud de Tabriz étaient revêtues de panneaux similaires. On remarquera que, à l'exception de Kâshân et de Tabriz, tous les décors mentionnés se trouvent situés aux alentours de Yazd.

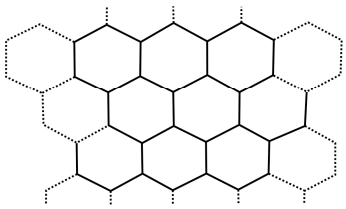


Figure 5 : Kâshân, Masjed-e Maydân-e Sang : lambris (©Aube)

Ce schéma est parfois complexifié par d'autres procédés ornementaux[124]. On observe ainsi des dodécagones entrecroisés, qui définissent des rectangles et des triangles de couleurs distinctes autour des hexagones centraux (**fig. 7**). C'est à Yazd que ce type de lambris apparaît pour la première fois, sur la Masjed-e Abu Ma'ali, en 1385-1386[125]. Une structure plus simple consiste en un entrecroisement d'hexagones (**fig. 6**). Chaque point d'intersection figure alors de plus petits hexagones et des queues d'aronde. Des variations sont introduites dans cette composition, selon que les motifs sont ou non évidés, ou ornés, par exemple, d'une rosette (**pl. 153**, dessin central).

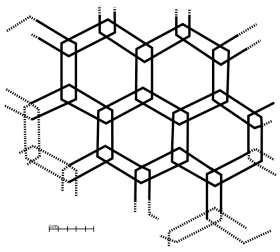


Figure 6 : Yazd, mausolée Shaykh Dâd : Tombe 2 (©Aube)

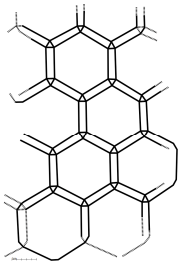


Figure 7 : Bondarâbâd, mausolée : Carreaux du lambris (©Aube)

Une dernière variation observée consiste en des hexagones entourés d'autres hexagones, plus petits et étirés (**fig. 8**). Le rendu final est proche des précédentes compositions, mais sans l'entrecroisement de polygones. Cette composition n'est observée qu'à Eṣfahân, sur l'un des lambris du Darb-e Emâm.

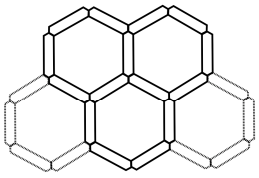


Figure 8 : Eṣfahân , Darb-e Emâm : Carreaux du lambris, salle intérieure (© Aube)

2. Vers les étoiles : les réseaux géométriques étoilés (pl. 154)

[124] Voir le Darb-e Emâm à Esfahân, le mausolée de Zaynâl à Hasankayf, le tombeau principal de la Masjed-e Rig de Reẓvânshahr, une partie du lambris de la Masjed-e Shâh Vali à Taft, de la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd, et certains tombeaux du mausolée de Shaykh Dâd, à Yazd (Corpus A).
[125] D'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 126.

Lorsque les lambris ne sont pas ornés d'un assemblage d'hexagones plus ou moins développé, ils dévoilent alors souvent un réseau géométrique complexe, centré sur le motif de l'étoile. Ces savantes compositions sont également destinées à revêtir les cul-de-four des niches ou, dans certains cas, les parois d'un mur ou d'un minbar.

Elles suivent généralement une trame semblable. La composition est constituée de réseaux identiques, centrés sur une étoile dont le nombre de branches donne naissance à autant de losanges. Ces compositions rayonnantes sont ensuite prolongées d'autant d'hexagones (**fig. 9** ; **pl. 154**).

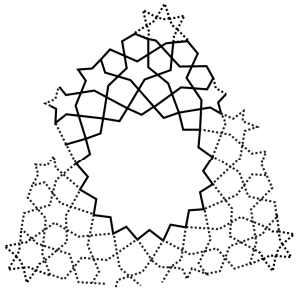


Figure 9 : Hasankayf, mausolée de Zaynâl : Réseau géométrique ornant le dôme (© Aube)

C'est après seulement que les réseaux varient en fonction du mode de transition adopté pour les faire communiquer entre eux[126]. Ainsi, les motifs de transition sont généralement l'étoile à cinq branches (**fig. 9-11** ; Mosquée Sang à Kâshân,), combinée avec des hexagones étoilés (cf. Hasankayf, mosquée Jâme' de Yazd et Kabud de Tabriz en **pl. 154**). Cette trame varie parfois : à Hasankayf, la transition passe également par un dodécagone étoilé (**fig. 10**), tandis que le Darb-e Emâm d'Eṣfahân abandonne toute étoile au profit d'octogones étoilés.

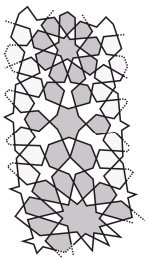


Figure 10 : Hasankayf, mausolée de Zaynâl : réseau géométrique, intrados de l'arc nord (© Aube)

À côté de cette trame – la plus fréquemment rencontrée – se distinguent d'autres réseaux. La Masjed-e Kabud de Tabriz présente en lambris deux types de panneaux géométriques centrés sur des étoiles (**fig. 11)**. Leur rayonnement, amputé du degré de losanges, se compose d'un niveau d'hexagones, puis un autre de septagones étoilés. Le réseau

[126] Notons que les compositions les plus planes et régulières peuvent s'arrêter à la troisième extension ; cf. le lambris de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (**pl. CV**), qui pourrait toutefois être une restauration plus moderne.

a été complexifié par le dédoublement de ses lignes, et par un losange coloré qui matérialise chacune des intersections.

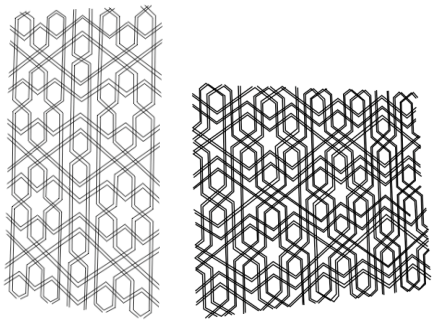


Figure 11 : Tabriz, Masjed-e Kabud : lambris de la salle coudée (gauche) et de l'espace central (droite) (©Aube)

À Yazd, un goût pour les svastikas conduit à en introduire dans les réseaux étoilés (**fig. 12**) : ce sont alors ces svastikas qui créent la transition entre les étoiles. Ce type de réseau géométrique reste cependant isolé, bien que les svastikas soient à quelques reprises employées dans des décors qarâ qoyunlu (**pl. 154**).

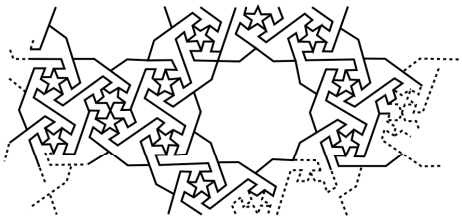


Figure 12 : Yazd, Masjed-e Jâme' : réseau de svastikas, niches latérales du *pishṭâq* (© Aube)

D'autres procédés permettent d'introduire des réseaux géométriques centrés sur des étoiles : un entrecroisement de dodécagones peut obtenir des résultats semblables. C'est le cas du réseau 2 de la mosquée Safa, à Diyarbakır, ou du minbar de la mosquée Maydân-e Sang de Kâshân[127] (**fig. 13**). Ces dodécagones délimitent une étoile centrale à six branches, prolongée par autant de diabolos, puis par des hexagones. Le même réseau était déjà présent dans le Shâh-e Zende de Samarqand (mausolée de l'Ostâd 'Ali Nasafi, *c*. 1380, **pl.240D**)[128].

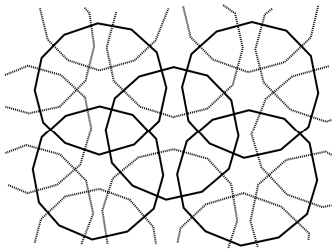


Figure 13 : Réseau du lambris de la mosquée Safa, Diyarbakır (idem à Kâshân, Masjed-e Maydân-e Sang) (©Aube)

[127] **pl.24D**, d'après O'Kane 1986, pl. XLII.
[128] Ill. dans PORTER, SOUSTIEL 2003, pl. 113.

Soulignons que des réseaux étoilés similaires, mais centrés sur des octogones, sont adoptés pour le développement géométrisant de certaines graphies. Ce type de composition est, dans sa forme la plus usuelle (**fig. 14**), largement répandue dans le monde timouride et turkmène. D'autres épigraphies géométrisantes reprennent simplement les réseaux déjà mentionnés, centrés sur des étoiles (cf. Yazd, Masjed-e Jâme', **pl. 154**).

Figure 14 : Réseau géométrisant d'un cartouche
(©Aube, d'après la Masjed-e Jâme' de Yazd ; même composition à Tabriz, Masjed-e Kabud)

La répétition d'un même polygone peut conduire à des figures distinctes. Ainsi, le lambris du Darb-e Kushk, à Eṣfahân, entrecroise des octogones sensiblement différents des précédents (**fig. 15**). Le décor central obtenu est centré sur un octogone prolongé de losanges, évoquant une étoile.

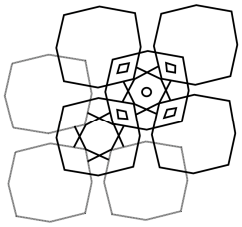


Figure 15 : Réseau géométrique du lambris sur le Darb-e Kushk, Eṣfahân (©Aube)

Le lambris de la Masjed-e Jâme' de Bafruye présente quant à lui une structure centrée sur une étoile se développant en losanges ; ladite structure s'interpénètre ensuite avec un second réseau : un carré prolongé par des pentagones (**pl. 2**). Soulignons combien cette trame est atypique : elle est l'unique exemple de notre corpus[129].

Si d'autres compositions géométriques sont centrées sur des étoiles, elles ne donnent pas pour autant le sentiment de fonctionner en réseau. Il s'agit par exemple de panneaux à décors mixtes – végétal, épigraphique – inscrits dans une structure effectivement géométrique (**pl. CVI, en bas**). Mais ils ne constituent pas à proprement parler de réseau géométrique véritable.

[129] Remarquons par ailleurs que ce lambris est mal daté ; il pourrait bien ne pas remonter à la période turkmène.

3. Figures éclatées : les polygones en relief

Une catégorie de compositions géométriques mérite d'être isolée tant sa technique est particulière. Il s'agit de polygones réalisés en mosaïque de carreaux découpés. Ils sont disposés en léger relief grâce à l'intermédiaire d'une couche de mortier plus épaisse. Leurs contours s'épousent mais ne se touchent pas ; de fait, ils prennent l'apparence de ce que nous avons qualifié de « figures éclatées » : de vastes rectangles ou carrés brisés en une multitude de plus petits polygones.

L'articulation des panneaux les plus significatifs est régie par la même règle que nos précédents réseaux géométriques étoilés : une étoile se prolonge d'hexagones, eux-mêmes suivis de plus petites étoiles (**fig. 16**).

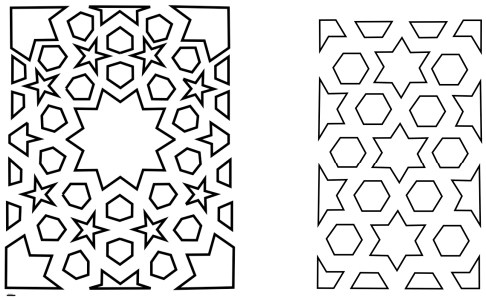


Figure 16 : Eṣfahân, Darb-e Emâm (gauche) et Darb-e Kushk (droite) (© Aube)

Ce sont les délimitations des panneaux qui coupent brutalement ces compositions, introduisant des formes coupées (demi ou quart d'étoiles, demi-hexagones, etc.). À ces amples compositions, sont parfois préférées de plus réduites : des losanges articulés autour d'un carré central ou d'un point imaginaire (**fig. 17-18**).

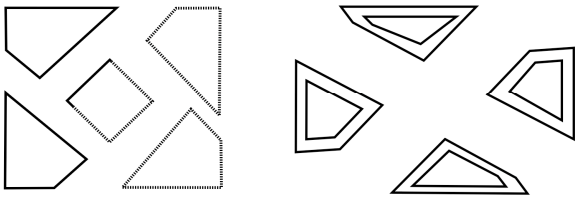


Figure 17 et Figure 18 : Tabriz, Masjed-e Kabud (gauche ; idem à Eṣfahân, Masjed-e Jâme') et Hasankayf, mausolée de Zaynâl (droite) (©Aube)

Ces « figures éclatées » forment en réalité un cadre à des compositions internes souvent végétales. Mais les polygones sont disposés sur un fond parsemé de réseaux géométriques serrés, de petite dimension, s'épanouissant notamment à chacun des angles des polygones principaux (**fig. 19**). Ce décor donne l'impression que le fond des panneaux est couvert d'un semis de pétales. Un regard plus attentif sur ces compositions permet de constater qu'il s'agit, une nouvelle fois, de réseaux géométriques centrés sur des étoiles. Ils se développent généralement en un degré de losanges, mais la jonction entre les réseaux est plus

singulière : elle donne naissance à des formes telles que divers dodécagones étoilés, ou des diabolos avec pointe associés à des pentagones ou des hexagones. Ce sont ces transitions, pour le moins inhabituelles, qui permettent de tisser un réseau aussi étroit ; et surtout, elles permettent de faire coïncider chacun des angles des polygones avec le cœur d'une étoile principale.

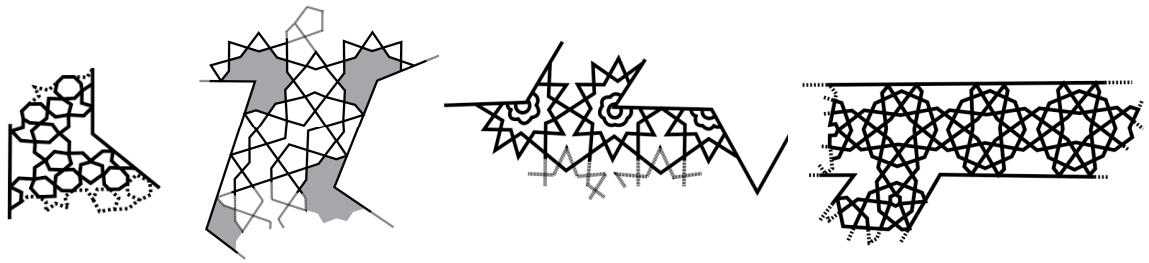


Figure 19 : Détail du fond des panneaux en relief.
De gauche à droite : Tabriz, Masjed-e Kabud, et Eṣfahân, Darb-e Emâm, Darb-e Kushk, Masjed-e Jâme' (©Aube)

Ce procédé décoratif est peu fréquent. On le rencontre sur des exemples timourides plus anciens[130], mais il semble trouver un contexte propice à son développement aux périodes turkmènes. Toutes ces compositions ne présentent d'ailleurs pas toujours de relief (**pl.18A, 22B**). Il semblerait qu'une « esthétique » pour ce type ornemental se développe. De manière plus générale, la structure géométrique forte de plusieurs panneaux décoratifs âq qoyunlu démontre un goût poussé pour une géométrie marquée (cf. par exemple les parois du Darb-e Kushk d'Eṣfahân, **fig. 20**). Et si certaines compositions ne sont pas proprement « éclatées », elles révèlent néanmoins une même préoccupation d'insérer les motifs végétaux et épigraphiques dans un cadre fort.

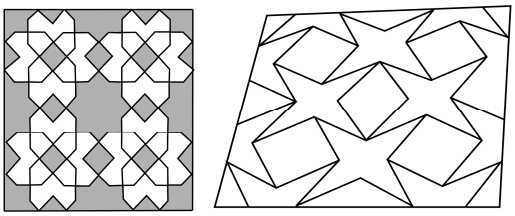


Figure 20 : Trame géométrique des panneaux d'Eṣfahân, Darb-e Kushk (gauche) et de Kâshân, Masjed-e Maydân-e Sang (©Aube)

[130] Le premier exemple connu est daté de 1416-1418 : il orne la mosquée de Gawhar Shâd, à Mashẖad. Voir ensuite, pour la période timouride, le complexe de Shaykh Aẖmad ebn Abu al-Ḥasan, à Torbat-e Jâm (1440-1443) et la Masjed-e Jâme' de Varzane, près d'Eṣfahân (1442-1444). Voir notamment O'KANE 1987, p. 70, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 329 et 413, et NECIPOĞLU 1995, p. 37. Quant au fond sur lequel sont disposés les polygones, il est typiquement timouride. Il reprend les compositions géométriques ornant les lambris Samarqand (Shâh-e Zende, Masjed-e Quṯâm ebn 'Abbâs, c. 1460) ou à Herât (Tombeau d'Abu al-Walid, dans l'ancien village d'Âzâdân, avant 903 h./1497-1498) ; voir les planches de ces décors dans GOLOMBEK, WILBER 1988, II, p. 235-236 et 318-319.

B. LA CONSTRUCTION D'UN DÉCOR VÉGÉTAL « MIXTE »

Si aucun ensemble décoratif mixte ne se répète en dehors du monument dont il orne les parois[131], tous révèlent pourtant des principes de composition identiques. Une structure géométrique stricte organise ces panneaux. Des éléments distincts s'y juxtaposent : un réseau de tiges fleuries, auquel se superposent des arabesques ou des entrelacs. Le motif principal – médaillons, vases, … – prend place au centre de ce réseau d'arabesques. Imbrications, entrelacements et superpositions : tels sont donc les maîtres mots régissant la structure de la majeure partie des ensembles décoratifs mixtes.

1. La tige fleurie, support des compositions

Les tiges fleuries méritent d'être considéré comme l'étape fondatrice au développement décoratif de la plupart des panneaux mixtes. Le terme désigne de fines tiges végétales de couleur turquoise. Leurs ramifications – des bourgeons turquoise pleins ou évidés – les densifient variablement : elles passent ainsi de la simple courbe sinusoïdale aux plus savantes arabesques, en passant par divers enroulements de rinceaux.

Les tiges fleuries portent des fleurs d'une grande diversité. Plusieurs familles y sont généralement représentées. Une tige fleurie ne peut par exemple se dispenser de bourgeons, de trèfles, de rosettes, de lotus. Ces végétaux présentent un calibre modéré, des contours blancs contrastant avec un remplissage coloré. Mais les tiges les plus abondantes présentent conjointement des fleurs de couleur jaune ; des feuilles de lotus sont alors associées à cet éventail. Ce type de tiges est la marque de panneaux richement ornés.

Remarquons enfin que cette gamme florale repose indifféremment sur des calices, accompagnés ou non de tiges. Il va sans dire que cette dernière modulation ajoute encore à la diversité végétale caractérisant ces tiges fleuries.

Un ornement d'arrière-plan

Le premier dessein des tiges fleuries est de suivre et compléter un réseau principal. Leur tracé dessine des méandres de courbes dont le parcours ne laisse rien au hasard. Sous un réseau d'arabesques, les tiges fleuries ont pour objet de densifier la composition d'ensemble.

[131] Le seul panneau se répétant à l'identique est le lambris de la Masjed-e Kabud de Tabriz avec celui du tombeau Shâhzâde-ye Fâẓl de Yazd (**pl.51B** et **pl.117B**) ; il s'agit là d'une composition purement géométrique. Voir aussi les cartouches calligraphiés en coufique labyrinthique sur la Masjed-e Kabud de Tabriz et la Masjed-e Jâme' de Yazd (exemple **pl. 166**).

Réseau principal et tiges fleuries se juxtaposent et s'entrelacent donc, inspirant l'abondance dans une zone décorée. Cette logique structurelle engendre des compositions diversifiées.

Son application la plus remarquable se destine à des compositions végétales élaborées : les tiges fleuries accompagnent ainsi le développement végétal d'amples arabesques verticales (cf. par exemple Naṣrâbâd, **pl.30B**), animent les compositions jaillissant hors des vases fleuris (exemple à Yazd, **pl.56B, 58B**), ou sous-tendent la structure de plus complexes entrelacs (**fig. 21**). La tige fleurie constitue donc un complément ornemental fondamental à la compréhension du décor.

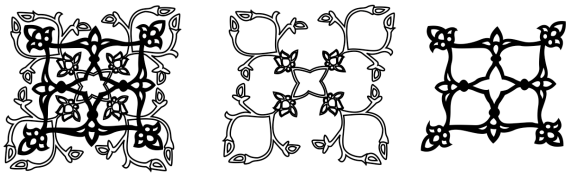


Figure 21 : Tabriz, Masjed-e Kabud : médaillon (© Aube)
Assemblage complet (à gauche), et sa décomposition en tiges fleuries (au centre) & réseau de palmettes (à droite)

Mais quelle que soit l'échelle du décor en question – panneaux entiers comme compositions de remplissages – les tiges fleuries sont omniprésentes dans le panorama ornemental des ensembles turkmènes. Elles se retrouvent souvent, par exemple, dans la composition des bordures végétales, qu'elles soient à réseau unique ou double (**fig. 22-24**). Mais lorsque leurs lignes sinusoïdales se densifient, les tiges fleuries des bordures végétales dessinent bien souvent de véritables rinceaux (**fig. 24**).

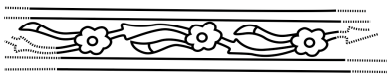


Figure 22 : Yazd, mausolée Shaykh Dâd : bordure végétale de la tombe 3 (©Aube)

Figure 23 : Eṣfahân, Darb-e Emâm : bordure végétale et sa décomposition (à droite) (©Aube)

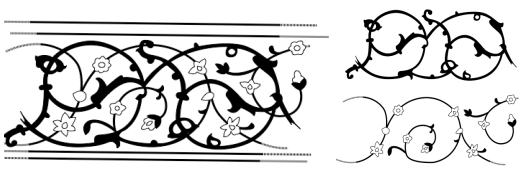


Figure 24 : Eṣfahân, Darb-e Kushk : bordure végétale (à gauche) et sa décomposition (à droite) (©Aube)

C'est cependant avec la calligraphie que se trouve le plus souvent associé le rinceau de tiges fleuries. Il occupe alors le fond des principaux bandeaux épigraphiques (textes de fondation). L'épanouissement de leurs végétaux est variable : certains enroulements ne présentent que quelques feuilles et bourgeons (**fig. 25**), quand d'autres exposent une myriade

de fleurs variées (**fig. 26**). La forme des tiges mérite également d'être remarquée. La plupart des rinceaux sont circulaires, et forment une spirale en trois cercles. Des ramifications permettent souvent de combler l'espace entre chaque volute. Le sens d'enroulement alterne d'une volute à l'autre.

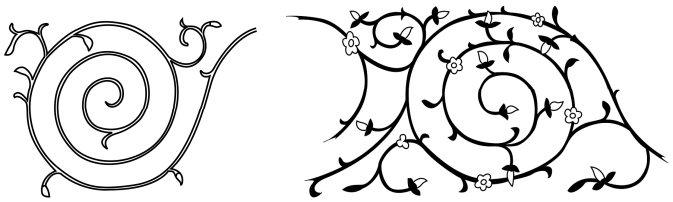


Figure 25 : Bafruye, Masjed-e Jâme‘ (gauche), et Eṣfahân, Darb-e Emâm (droite) (©Aube)

Seuls les bandeaux épigraphiques de la Masjed-e Kabud de Tabriz se distinguent de ce schéma. Les tiges fleuries se propagent horizontalement et non en spirale (**fig. 26**). Ce sont les seuls exemples connus sur des inscriptions turkmènes.

Figure 26 : Tabriz, Masjed-e Kabud : rinceaux d'inscription, dosserets du *pishṭâq* (©Aube)

Quand l'arrière-plan prend les devants

Il existe cependant quelques exemples de décors allouant une place plus conséquente au réseau de tiges fleuries. Plus qu'un ornement d'arrière-plan, la tige devient alors l'un des éléments de composition les plus en vue.

On connaît ainsi une demi-douzaine d'exemples d'écoinçons ornés d'un unique réseau de tiges fleuries (**fig. 27**[132]). Les tiges dessinent alors souvent des rinceaux de couleur turquoise, qui se densifient en portant des fleurs plus imposantes. L'envergure que leur octroient les feuilles de lotus est l'une des caractéristiques les plus marquantes (cf. notamment au Darb-e Emâm d'Eṣfahân). Notons bien combien ce décor est hautement inhabituel : comme nous le verrons ci-après, les écoinçons sont généralement ornés d'arabesques de

[132] Il s'agit des écoinçons surmontant les niches latérales du *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd (**pl.58B**), de ceux du panneau situé sous l'*eyvân* sud du mausolée de Bondarâbâd (**pl.69C**), des écoinçons surmontant les compositions au vase du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (**pl.5D**). Voir aussi, dans une moindre mesure, les écoinçons au-dessus de l'arc de la stèle numéro 2 du mausolée de Shaykh Dâdâ à Yazd (**pl.65**), et ceux des panneaux encadrant la porte du *boq‘e* d'Abu Maṣ‘ud à Eṣfahân. Notons également que certains médaillons ornant les zones de transition dans l'espace coudé de la Masjed-e Kabud de Tabriz peuvent également revêtir un décor exclusivement composé de tiges fleuries (**pl.45A**).

palmettes (sur ou sans fond de tiges fleuries), sur lesquelles se greffent éventuellement des cartouches ou divers médaillons.

Figure 27 : Détails d'écoinçons à décor de tiges fleuries :
Bondarâbâd, mausolée (gauche) et Yazd, Masjed-e Jâme' (droite) (© Aube)

Mais les tiges fleuries solitaires se déploient le plus souvent sur les compositions des vases fleuris. Ceux du Darb-e Emâm d'Eṣfahân ou de la Masjed-e Jâme' de Yazd (**fig. 28**) donnent ainsi naissance à des tiges aux ramifications denses, se caractérisant par l'adjonction d'imposants lotus et de feuilles de lotus. À Eṣfahân notamment, ces dernières présentent un développement extraordinaire : elles sont singulièrement déployées, amplifiant considérablement un motif ordinairement déjà notable.

Figure 28 : Détail de tiges fleuries jaillissant de vases :
Eṣfahân, Darb-e Emâm (gauche) et Yazd, Masjed-e Jâme' (droite) (© Aube)

D'autres exemples accroissent encore cet effet en ajoutant plusieurs réseaux entrecroisés de tiges fleuries. C'est le cas des compositions aux vases fleuris de la Masjed-e Kabud de Tabriz et du *boq'e* d'Abu Maṣ'ud d'Eṣfahân (**pl.14D**). Contrairement aux exemples précédents, une hiérarchie est introduite au sein des tiges fleuries par le biais de variations chromatiques. On retrouve ainsi l'inconditionnel réseau de tiges fleuries turquoise, qui reprend pour l'occasion son statut d'arrière-plan. Mais la densification de la composition s'effectue par l'intermédiaire d'un, voire de deux, réseaux superposés : des tiges fleuries de couleur exceptionnellement jaune. Comme nous le verrons par la suite, ce coloris est en principe destiné aux réseaux principaux – constitués de palmettes. Il s'agit pourtant bien de tiges fleuries, qui ont cependant abandonné leur clé florale traditionnelle, en faveur de fleurs plus épanouies. À Tabriz, ces tiges portent des lotus amplifiés de multiples corolles (**fig. 29**). À Eṣfahân, le réseau de tiges jaunes est agrémenté de plus imposantes feuilles de lotus. Qu'il s'agisse de compositions d'arrière-plan ou qu'elles acquièrent un statut ornemental plus conséquent, les tiges fleuries démontrent donc leur capacité à renouveler leurs formes.

Figure 29 : Tabriz, Masjed-e Kabud : détail des tiges fleuries jaillissant d'un vase (© Aube)

2. La palmette, une clé de structuration des décors

La palmette est le principal élément de structuration des décors dits « mixtes » de l'Iran turkmène. Elle est toujours rattachée à un réseau de tiges. Celui-ci se distingue des tiges fleuries par son coloris – généralement de couleur jaune – mais aussi par l'épaisseur de son tracé. Les palmettes portées par de tels réseaux sont bien plus envahissantes que la clé florale des tiges fleuries – à l'exception, bien entendu, des tiges à la croissance exceptionnelle, comme nous venons d'en voir quelques exemples. Mais un simple regard sur le catalogue des motifs démontre l'étendue et la diversité de cet ornement (**pl. 135** à **142**). Presque toujours présentée sur un arrière-plan de tiges fleuries, la palmette compose donc un réseau de premier ordre : depuis le timide tracé sinusoïdal jusqu'à l'arabesque, en passant par les rinceaux ou les médaillons affrontés, elle constitue un jalon indispensable dans la construction des décors.

Les rinceaux de palmettes

Rares sont les décors exposant des rinceaux de palmettes au centre d'une composition. Seuls les deux panneaux en forme de demi-carène fermant la voûte du *pishṭâq*, sur le Darb-e Emâm à Eṣfahân, présentent un tel décor (**fig. 30**). D'amples palmettes, aux formes diverses, s'articulent ainsi sur un fond de tiges fleuries. C'est encore dans ce même édifice que l'on observe une composition originale : de denses rinceaux de palmettes s'articulent pour esquisser un cyprès autour des sinuosités d'un vase fleuri (**pl.5D**, et **fig. 30**)[133].

[133] Le même effet est rendu sur la Masjed-e Kabud de Tabriz, autour des vases encadrant la porte sud dans l'espace central ; mais il ne s'agit alors pas de rinceaux de palmettes.

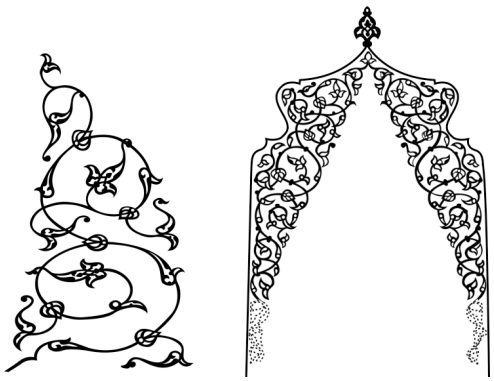


Figure 30 : Eṣfahân, Darb-e Emâm : *pishṭâq*. À gauche : détail arcs en demi-carène du voûtement. À droite : détail du sommet du réseau de rinceaux délimitant la composition au vase fleuri (© Aube)

À l'exception, donc, de ces quelques panneaux, les rinceaux de palmettes ne constituent jamais un motif de premier ordre. Ils apparaissent fréquemment en bordures de panneaux (**pl.159-160**). Leur tracé forme bien souvent une simple ligne sinusoïdale, se distinguant alors inévitablement de véritables rinceaux. C'est le plus long foliole des palmettes qui s'étire pour se transformer en tige (**fig. 31**). Il existe des formes plus abouties de rinceaux, caractérisées par des ramifications et un enroulement marqués. Ils se détachent alors d'un fond de tiges fleuries (**fig. 23-24**) ; lorsqu'ils sont présentés sans arrière-plan, les rinceaux sont circonscrits par un encadrement.

Figure 31 : Tabriz, Masjed-e Kabud : doubles rinceaux de palmettes entrelacécs (© Aube)

Ces rinceaux en bordures se prolongent parfois jusque sur les écoinçons, qu'ils emplissent de leurs méandres (exemple sur la *khâneqâh* de Naṣrâbâd, **pl.30B-C**). Plus généralement, les rinceaux sont présentés disjoints d'une quelconque bordure, et ornent entièrement l'intérieur des écoinçons d'arcs (cf. Masjed-e Kabud, Tabriz, **pl.50D**). Ils ne se juxtaposent alors souvent pas à un réseau de tiges fleuries[134], permettant ainsi de marquer une opposition plus vive entre le centre de la composition et les bordures d'un panneau.

[134] Les écoinçons ornant le mihrâb de la mosquée Jâme' de Firuzâbâd, les deux panneaux de Zayn à Molk, à Eṣfahân, ou le panneau de Masjed-e Kabud de Tabriz, ne présentent en effet pas de tiges fleuries en arrière-plan. Au contraire, le *khâneqâh* de Naṣrâbâd possède un fond de tiges fleuries en écoinçons.

Du médaillon à l'entrelacs

Les assemblages de palmettes nous conduisent progressivement vers l'entrelacs, par le biais de plusieurs degrés de complexification.

L'agencement le plus élémentaire consiste en l'affrontement de deux demi-palmettes, de formes variées (**fig. 32**). Le médaillon ainsi formé sert d'écrin à l'organisation végétale : il permet la plupart du temps de mettre en valeur certaines fleurs du registre inférieur de tiges fleuries. Ce principe de composition est largement répandu[135], notamment dans des zones de décor restreintes. Ainsi, les panneaux de nervures des zones de transition, la base des muqarnas, ou encore les nombreux petits médaillons géométriques inscrits dans de plus larges compositions, sont autant de supports favorables pour l'insertion de telles figures.

Figure 32 : Eṣfahân, Darb-e Emâm : médaillon de demi-palmettes affrontées (détail) (© Aube)

Mais ce mode d'assemblage peut se développer plus amplement. Chaque demi-palmette se prolonge alors en une courbe sinusoïdale : elles forment ainsi d'autres médaillons successifs, sur un arrière-plan plus conséquent de tiges fleuries. Cette pratique est notamment très adaptée aux nervures sommitales des demi-voûtes (*pishṭâq*, niches)[136], ou à des zones de décor plus complexes, telles que des colonnettes (**fig. 33**). Mais ce mode de construction du décor, largement répandu, se rencontre aussi bien sur des écoinçons[137], qu'au centre de plus vastes compositions (**fig. 34**). Une plaque de mihrâb[138], le couvercle d'une tombe[139], ou les dosserets d'un *pishṭâq*[140], servent ainsi fréquemment de supports à de tels développements verticaux. Les affrontements de demi-palmettes peuvent parfois donner naissance à quelques ramifications végétales (exemples en **fig. 34**, voire **fig. 35**), sans toutefois constituer d'arabesques. Ces mêmes compositions peuvent également être en contact avec divers

[135] La majorité des décors turkmènes en présentent en effet : citons pour exemples le Darb-e Emâm (**pl.6D,** sur la gauche, **7**) et le Darb-e Kushk d'Eṣfahân (**pl.18B**), la Masjed-e Kabud de Tabriz, ou la mosquée Sar-e Rig de Yazd.

[136] La composition de ce type de décor répond bien aux exigences d'un tel emplacement. Il suffit généralement d'élargir l'échelle des motifs à mesure que l'on s'éloigne du point d'aboutissement des nervures. Cf. le sommet du *pishṭâq* du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (**pl.7A**), le sommet du côté sud de l'entrée principale dans la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.43C**), ou encore l'intérieur des niches du *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme' de Yazd.

[137] Cf. écoinçons de la porte nord du mausolée de Zaynâl à Hasankayf (**pl.22C**).

[138] Cf. le mihrâb de la Masjed-e Jâme' de Firuzâbâd (**pl.19A**).

[139] Cf. la tombe Ḥâjji Jamâl al-Din Maḥmud, dans la Masjed-e Rig de Reẓvânshahr (**pl.32B**).

[140] Voir ceux de la Masjed-e Kabud, à Tabriz (exemple en **pl.36**).

médaillons géométriques. Il existe enfin des réseaux superposés de successions de demi-palmettes affrontées. Sur l'entrée de la *khâneqâh* de Naṣrabâd, par exemple, plusieurs panneaux présentent deux réseaux superposés (**fig. 34**, voir aussi la Masjed-e Kabud de Tabriz) : de telles compositions nous conduisent assurément vers la véritable arabesque.

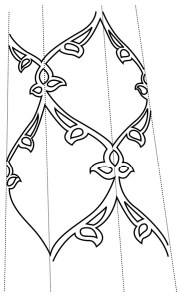


Figure 33 : Eṣfahân, Darb-e Emâm : détail du réseau de demi-palmettes des colonnettes extérieures (© Aube)

Figure 34 : Naṣrâbâd, *Khâneqâh* : détail du réseau de demi-palmettes (© Aube)

De tels principes de construction nous conduisent également vers de plus complexes arabesques. Une circonvolution de demi-palmettes compose une forme fermée, dont le mouvement se répète indéfiniment, sans point de départ ni d'achèvement (**fig. 35**). Ce principe décoratif n'est pas étranger aux simples affrontements de demi-palmettes : il doit même être considéré comme un développement de ces premières figures. La forme des palmettes est cependant plus variée que pour les précédentes compositions, puisqu'on observe des demi-palmettes aux côtés de formes entières. Ces structures permettent d'orner des écoinçons[141], mais constituent surtout la trame principale de panneaux ornementaux[142]. Ce principe d'assemblage, largement répandu dans les décors turkmènes, se retrouve à différentes échelles. C'est ainsi un savant assemblage de palmettes diverses qui permet de former d'autres palmettes.

[141] Cf. le *boq'e* d'Abu Maṣ'ud à Eṣfahân (**pl.14A**), la *khâneqâh* de Naṣrâbâd (**pl.30B-C**), ou les compositions d'écoinçons dans l'espace central de la Masjed-e Kabud, à Tabriz (exemple **pl.49**).
[142] Cf., à Yazd, le développement des panneaux aux vases fleuris de la Masjed-e Jâme' (**pl.60B**) ou le mihrâb de la mosquée Khizrshâh (**pl.97D**). Voir également le panneau sous l'*eyvân* du mausolée de Bondarâbâd (**pl.69C**), ou les deux panneaux du mausolée de Zayn al-Molk d'Eṣfahân (**pl.75**).

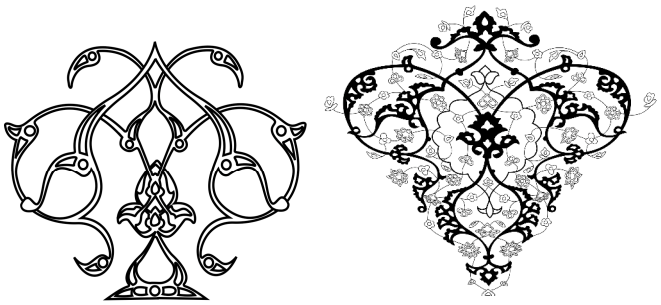


Figure 35 : Arabesques : Eṣfahân, Darb-e Emâm (à gauche) et Masjed-e Jâme‘ (à droite) (© Aube)

Il existe enfin des entrelacs, composés d'une trame géométrique plus marquée encore : l'ensemble constitue alors une figure centrée (quadrilatérale ou circulaire, cf. **fig. 36**, voir aussi la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân – minbar). Comme pour les réseaux précédents, l'ensemble se démarque sur un arrière-plan de tiges fleuries. Les palmettes ont une forme souvent exclusivement tripartite.

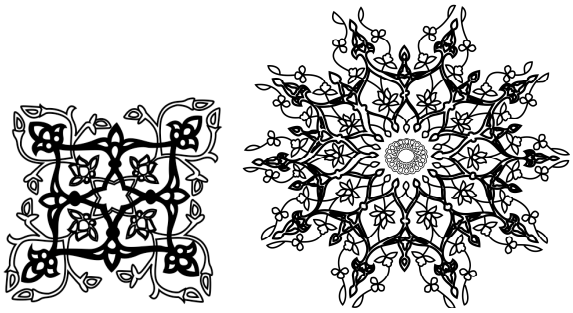


Figure 36 : Réseaux centrés de palmettes, sur un arrière-plan de tiges fleuries
Eṣfahân, Darb-e Emâm (à gauche) et Tabriz, Masjed-e Kabud (à droite) (© Aube)

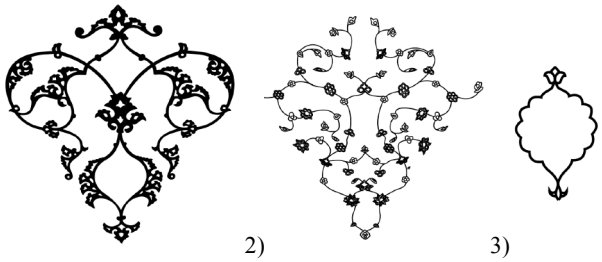
3. L'adjonction de motifs mixtes

Aux côtés des principaux procédés décoratifs exposés – spécifiquement végétaux – doivent s'ajouter un certain nombre de formes géométriques de différentes natures. Ces éléments sont porteurs de motifs divers : remplissage végétal, épigraphique, simples médaillons géométriques ou formes encadrantes. C'est cette dernière étape de construction d'un décor construit par « juxtaposition », qui introduit une véritable mixité au sein de ces panneaux.

Cartouches et médaillons géométriques

Les médaillons géométriques s'inscrivent à différentes échelles au sein d'un décor végétal. Ils peuvent, d'une part, circonscrire la composition végétale. Ils ont alors une fonction d'encadrement, et se dégagent souvent sur un fond de brique (cf. les nombreux exemples de la Masjed-e Kabud, à Tabriz, **pl. 44,48**).

Il est par ailleurs fréquent de rencontrer divers médaillons au centre des compositions. Ces médaillons peuvent permettre de valoriser les réseaux végétaux auxquels ils se superposent (**fig. 37**). Ils ne comportent alors aucun remplissage et présentent souvent des contours polylobés.



1) 2) 3)

Figure 37 : Eṣfahân, Masjed-e Jâme‘ : décomposition des trois réseaux de l'arabesque dessinée en fig. 35 (de gauche à droite) : 1) réseau de palmettes, 2) tige fleurie, 3) médaillon central (© Aube)

Dans d'autres cas, les médaillons constituent véritablement l'un des ornements centraux d'une composition. Il s'agit alors souvent de cartouches, dont la calligraphie invoque les noms d'Allâh, Moḥammad ou ‘Ali. Les réseaux de tiges fleuries et de palmettes mettent tout en œuvre pour mettre en valeur ces cartouches.

Les arcs (pl. 156-157)

L'arc intervient fréquemment dans la composition des panneaux végétaux. Son caractère architectural se transpose à une échelle réduite, pour structurer le panneau d'un mihrâb[143] ou les parois d'un *pishṭâq*[144]. Le décor des petits panneaux introduisant des muqarnas s'organise également souvent sous un arc[145]. L'arc couronne alors le déploiement vertical d'un décor. Il permet d'introduire un nouvel ornement végétal à l'intérieur de ses écoinçons.

La plupart des arcs dessinent des formes polylobées et cintrées (*a4-a12*). Ces arcs sont largement utilisés dans les décors timourides contemporains. Ils rappellent les médaillons dit « en bouquets », dérivés de modèles chinois[146].

Une forme bien plus singulière mérite également d'être soulignée : l'arc kilil (*a2*). Absent du répertoire de cette période, cet arc apparaît pourtant à trois reprises dans la ville de Yazd : deux fois sur la Masjed-e Jâme‘, pour des panneaux signés par le calligraphe Kamâl

[143] Cf., pour exemple, celui de la Masjed-e Jâme‘ de Firuzâbâd (**pl.19A**).
[144] Voir les panneaux latéraux du *pishṭâq* du *khâneqâh* de Naṣrâbâd (**pl.30B**).
[145] Exemples à la base des muqarnas de la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.42**), ou du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (**pl.7A**).
[146] Cf. RAWSON 1984.

(**pl. 59A-B**), et une fois sur un panneau du Shâhẕade-ye Fâẕl (**pl. 117A**). À notre connaissance, nul autre décor datant de la domination turkmène ne reprend une telle forme.

Ces deux catégories d'arcs ne sont jamais employées dans l'architecture contemporaine. Des transpositions d'arcs couramment employés en architecture existent cependant dans le catalogue décoratif turkmène (cf. les arcs brisés, etc.) (*a1*).

C. LES BORDURES

Quels que soient leurs formes et leurs décors – purement géométriques, végétaux ou hybrides, voire même uniquement épigraphiques – chaque panneau est délimité par des bordures. Ce sont elles qui marquent la véritable transition entre les panneaux. Lorsque les panneaux de céramique côtoient des revêtements simplement enduits, elles permettent également de compenser la différence d'épaisseur[147].

Ces bordures se composent d'un décor végétal ou géométrique[148]. Elles sont toujours secondées par des rubans colorés. Mais ces rubans peuvent à leur tour être considérés comme des bordures lorsqu'ils délimitent directement un panneau décoratif, et non une frise d'encadrement.

Ces différentes délimitations de panneaux sont parfois elle-mêmes cernées par une assise de briques. Le fait est notamment visible autour des panneaux géométriques des lambris : la brique constitue alors un nouvel élément de transition avec les revêtements supérieurs. La plupart du temps cependant, les bordures de mosaïques ou de briques *bannâ'i* suffisent à marquer une rupture entre les multiples panneaux.

1. Les bordures végétales (pl. 158-160)

Les bordures végétales sont fréquemment employées. Leur décor dense et diversifié traduit souvent un programme ornemental riche. Les plus florissants panneaux du Darb-e Emâm d'Eṣfahân ou, par exemple, de la Masjed-e Kabud de Tabriz, sont ainsi ponctués de telles bordures. Elles valorisent souvent des panneaux bien spécifiques. À Eṣfahân, par exemple, les panneaux du Darb-e Kushk ne sont délimités que par des rubans monochromes,

[147] Cf. PACCARD 1980, p. 383. Notons que des bordures de stuc, souvent dorées, permettaient également une telle transition. Elles sont notamment représentées dans les peintures de manuscrits qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (cf. troisième partie, chapitre 1/II). De tels exemples n'ont cependant pas été conservés.

[148] Sur les cadres et bordures dans le monde islamique médiéval en général, voir BAER 1998, p. 73-79.

mais l'accent est porté sur l'inscription de fondation qui seule est encadrée d'une bordure végétale (**pl. 18C**). Il arrive que ce soit le remplissage végétal des écoinçons surplombant certaines compositions qui se transforme en une simple bordure végétale. Le cas est observé à trois reprises, sur le Darb-e Emâm d'Eṣfahân, le *khâneqâh* de Naṣrâbâd, et la Masjed-e Kabud de Tabriz.

Le principe de décoration des bordures végétales est presque toujours identique. Une ou deux tiges sinusoïdales, de couleur turquoise, portent des végétaux divers : souvent des rosettes, des lotus, trèfles ou bourgeons, plus rarement des palmettes ou des feuilles de lotus. Leurs rameaux sont plus ou moins développés. Quelques bordures enferment les tiges dans des quadrilobes : les tiges se muent alors en rinceaux (**pl. 159**, haut).

Plusieurs compositions vacillent entre végétal et géométrique. Signalons d'abord des compositions sans tiges, constituant une chaîne de fleurons (**pl. 159**, sommet), mais également deux exemples de lacis végétaux s'entrelaçant à un réseau de médaillons trilobés (**pl. 160**, en bas à gauche). Il existe enfin quelques rares frises de nuages sinisants (**pl. 160**, central) ; elles ont été placées parmi les bordures végétales pour les circonvolutions de leurs motifs, significativement éloignées de toute rigueur géométrique.

2. Les bordures géométriques (pl. 161)

Les variétés de bordures géométriques sont moins étendues, mais chaque type est plus largement employé. La forme la plus répandue est la frise de triangles bidirectionnels (**pl. 161**, premier dessin). Elle est généralement utilisée pour délimiter les lambris, voire les balustrades. Étonnement, cette bordure est absente du répertoire eṣfahâni : c'est essentiellement autour de Yazd qu'elle se diffuse. C'est d'ailleurs à Yazd que l'on rencontre le plus ancien exemple connu de ce type de bordure, autour du lambris à carreaux hexagonaux turquoise de la Masjed-e Abu al-Ma'ali (1385-1386)[149]. Dans cette même région se développe un second type de bordure géométrique : les frises associant des étoiles à quatre branches (**pl. 161**). L'emploi de ces motifs est plus diversifié, puisqu'ils apparaissent également en bordure de mihrâb par exemple (cf. Masjed-e Sar-e Rig de Yazd ou le mausolée Shaykh Dâd).

D'autres bordures articulent des rubans perlés, des cercles et des hexagones, ou encore de queues d'aronde. Plusieurs se composent également de chevrons. Cette dernière catégorie se distingue notamment pour ses chevrons jaunes et noirs en léger relief, qui accentuent notablement la transition de panneaux situés dans les parties hautes d'un édifice (cf.

[149] D'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 126.

Khâneqâh de Naṣrâbâd, Darb-e Emâm d'Eṣfahân, ou Masjed-e Kabud de Tabriz). On remarque que les bordures de chevrons, comme celles de rubans perlés ou de cercles et d'hexagones, se développent davantage dans les régions d'Eṣfahân et de Tabriz, alors qu'elles sont inexistantes autour de Yazd. Ce sont donc bien des spécificités régionales que permet d'entrevoir la nature des bordures.

3. Les rubans monochromes (pl. 162-163)

Les véritables encadrements des panneaux restent les rubans monochromes. Ces lignes discrètes sont omniprésentes. Elles clôturent la plupart du temps les panneaux décoratifs, à la manière des *jadvals* utilisés dans les manuscrits pour délimiter la composition d'une page. Lorsqu'une bordure végétale ou géométrique enferme déjà un panneau décoratif, elle est doublée par un ou plusieurs rubans monochromes. On observe encore ces rubans à l'intérieur des panneaux : ils séparent alors les différents registres d'une composition.

Le motif est simple : une ligne colorée, pouvant se démultiplier jusqu'à être quintuplée. Les couleurs ne dépassent pas la palette chromatique propre aux mosaïques de céramique. Notons toutefois l'utilisation d'un rouge-brun, et même de la feuille d'or. Ces rubans sont également employés sur quelques céramiques peintes en « bleu-et-blanc », ce qui explique l'existence d'un bleu cobalt profond. L'épaisseur des rubans varie parfois : les plus épais, souvent turquoise, sont vraisemblablement des briques *bannâ'i*.

D. TRAMES ET PONCIFS

1. Remarques sur les grilles de construction des décors

Qu'ils soient de nature purement géométriques, végétaux, ou « mixtes », les panneaux décoratifs sont régis par une solide trame géométrique. C'est cette grille qui construit l'ensemble d'une composition et lui instaure une symétrie forte.

Ces trames sont d'abord définies par des assises horizontales, telle une réglure dans un manuscrit[150] ; l'intervalle entre ces lignes détermine celui des autres tracés directeurs. Un second tracé, vertical, croise donc la trame horizontale initiale : la grille laisse alors apparaître une succession de carrés. La trame est redivisée par deux séries de diagonales, espacées par le

[150] Sur la réglure dans les manuscrits, lire notamment ADLE 1975, p. 81-105, PORTER 1991, p. 101-102, DÉROCHE 2000, p. 171-178.

même intervalle (**fig. 38**). C'est majoritairement ce type de grille qui est adopté dans les panneaux décoratifs turkmènes, quel que soit l'intervalle choisi entre chaque tracé.

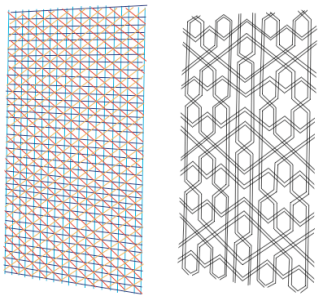


Figure 38 : Exemple de la grille (à gauche) d'un décor géométrique (dessiné à droite) ornant l'un des lambris de la Masjed-e Kabud de Tabriz (© Aube)

Néanmoins, certains panneaux – souvent épigraphiques – semblent témoigner d'un tracé simplifié : le réseau de lignes horizontales n'est secondé que par un réseau de lignes verticales (ex. Maybod, **pl.28B**, vaqf de Kâshân, **pl.26A**, ou l'épigraphie sur pierre de la Masjed-e Jâme' de Yazd, **pl.59B**). D'autres trames, au contraire, révèlent une grille plus complexe articulant cinq réseaux : un tracé horizontal directeur, entrecoupé par quatre séries de diagonales (**fig. 39**).

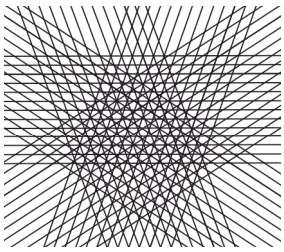


Figure 39 : Grille du décor du lambris, *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme' de Yazd (© Aube)

Certains chercheurs ont tenté de donner un sens à la construction de ces décors[151]. L'utilisation d'un module, basé sur la réglure superposée au rectangle d'or, a ainsi été mis en évidence pour la mise en page des peintures de manuscrit[152]. Simon Rettig a par ailleurs remarqué que l'épigraphie pouvait définir la réglure d'une composition sur des décors architecturaux. Sa démonstration s'appuie sur deux exemples turkmènes surmontés d'un

[151] Cf., par exemple, Keith Critchlow, pour qui l'organisation de bien des décors géométriques se base sur des quelques formes initiales (le triangle, le carré et l'hexagone), qu'il met en relation avec la cosmogonie. Nous n'abordons pas ce type d'interprétation, qui nous apparaît délicate et aventureuse. CRITCHLOW 1976, p. 34 et suivantes.

[152] Voir PORTER 1991, p. 103-106, qui démontre l'utilisation de la réglure superposée à une tarme de diagonales et de carrés sur une peinture. Son point de départ est le travail de John Seyller : SEYLLER 1986.

bandeau épigraphique[153], et d'autres compositions similaires confirment cette hypothèse[154]. On remarque notamment que les cartouches sont souvent des révélateurs de la grille de construction d'un panneau (**fig. 40**)[155].

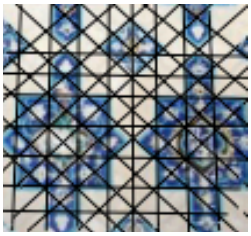


Figure 40 : Tabriz, Masjed-e Kabud : Tracé directeur du décor, intrados des arcs hauts, espace central (© Aube)

S. Rettig propose de rapprocher ce type de structure de la mise en page des manuscrits[156]. Il rappelle l'organisation des *ketâb-khâne*, dans lesquels le calligraphe ou le maître d'œuvre décidait de la réglure : or, ce canon était ensuite appliqué à l'ensemble d'un manuscrit, aussi bien pour les lignes d'écriture que pour les enluminures ou la place des illustrations[157]. Les analogies avec l'art du livre sont en effet multiples. La délimitation des panneaux de céramique par des rubans monochromes évoque les *jadval*s des manuscrits (**pl.162-163**). Le répertoire ornemental présente également des parallèles évidents entre les deux matériaux[158]. Rappelons enfin que, dans le cadre de grands chantiers publics, le décorateur et le calligraphe sont rattachés au *ketâb-khâne* royal[159]. Autant de convergences consolidant la conclusion de Rettig : « le calligraphe et le « designer », qui ne sont qu'une seule et même personne, travaillent de concert dans la création de cartons décoratifs architecturaux et […] l'épigraphie peut en constituer le module »[160].

2. Les modèles

L'utilisation de rouleaux de modèles est attestée dans le monde iranien à partir du XIII^e^ siècle mongol ; des textes font toutefois allusion à l'emploi de plans ou de dessins bien avant

[153] Il s'appuie en effet sur des panneaux de la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.52B**) et de la *khâneqâh* de Naṣrâbâd. Voir RETTIG 2001/2002, p. 66-68. Sur la question des transferts de modèles depuis les manuscrits vers la céramique, voir aussi NECIPOĞLU 1990, p. 151.
[154] Peu de panneaux du catalogue turkmène incluent des bandeaux épigraphiques supérieurs. Citons néanmoins les deux panneaux de l'*eyvân* sud de la Masjed-e Maydân-e Sang, Kâshân (**pl.26D**), ou le mihrâb dans les tribunes de la Masjed-e Jâme', Yazd (**pl.60B**).
[155] Voir notamment la Masjed-e Kabud de Tabriz, ou encore la Masjed-e Jâme' de Yazd. Le constat est cependant plus difficile avec des cartouches au tracé polylobé.
[156] RETTIG 2001/2002, p. 68.
[157] D'après PORTER 1992, p. 61-63.
[158] Voir sur ce sujet la troisième partie, chapitre 1 (II).
[159] SOUTIEL, PORTER 2004, p. 243 ; cf. troisième partie, chapitre 3.
[160] RETTIG 2001/2002, p. 68.

cette période[161]. On sait que l'utilisation de ces modèles a joué un rôle important dans la diffusion d'innovations artistiques, comme l'illustre la période il-khânide (1256-1336)[162]. Qu'en est-il de l'emploi de poncifs dans la production de décors architecturaux sous les Turkmènes d'Azerbaïdjan ? Un regard attentif sur ces panneaux décoratifs suffit à démontrer l'évident emploi de poncifs. Mais l'observation des décors conservés, comme l'identification des rares rouleaux de modèles connus, nous conduisent presque toujours vers des panneaux géométriques et épigraphiques.

Remarques sur l'emploi de modèles dans la céramique architecturale turkmène

Que révèlent les panneaux décoratifs turkmènes sur l'utilisation de poncifs ? Outre l'évidente utilisation d'un dessin préalable pour définir la trame géométrique d'un décor, la duplication de panneaux à l'échelle d'un monument met en évidence l'utilisation de modèles. Sur les panneaux no. 2 du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (**pl.5D**)[163], par exemple, la composition du modèle a été rigoureusement respectée, ainsi que les principaux rapports de couleurs. Quelques subtiles variations restent toutefois observables : deux ou trois motifs ornant les tiges fleuries changent sensiblement d'un panneau à l'autre ; les couleurs de remplissage de certaines rosettes peuvent varier, sans venir perturber la symétrie interne propre à chaque panneau. Ce sont des variations du même ordre que l'on peut observer sur d'autres décors. Ainsi, les panneaux no. 2 du mausolée de Zayn al-Molk, à Eṣfahân (**pl.75**), présentent une trame chromatique identique, mais avec quelques variantes dans les nuances employées. Au regard des différentes répétitions de panneaux, il apparaît donc que les modèles utilisés orientent la structure autant que la palette de la composition. Les changements introduits restent mineurs : bien souvent, ils ne touchent que des détails chromatiques peu perceptibles. On peut penser que ces variations peu conséquentes sont le fruit de la disponibilité – ou non – de certaines tesselles au moment de l'assemblage.

Le décor d'un panneau se transpose parfois d'un monument à un autre. Le décor du lambris de l'espace coudé de la Masjed-e Kabud, à Tabriz, est reproduit à l'identique à Yazd, dans le mausolée de Shâhzâde-ye Fâẓel (**pl.117**). Un même écho est également observable entre les bordures à nuages sinisants des mosquées Kabud de Tabriz et Jâme‘ d'Ashkeẓar

[161] Gülru Necipoğlu fait un rappel des principales références à des dessins, connus avant la domination mongole. Elle remonte pour cela au IX^e^ siècle abbasside, puis retrace les évolutions majeures de cette pratique jusqu'aux grands empires ottoman, safavide et moghol. NECIPOĞLU 1995, p. 3-6.

[162] *Ibid*., p. 4. Necipoğlu cite notamment pour exemples des échanges de dessins sont connus entre Tabriz et Yazd.

[163] Cf. la comparaison entre les deux panneaux est analysée dans le catalogue (vol. 2), entrée A3, panneaux 2 (p. 20) ; voir aussi la confrontation entre les deux panneaux 4 (p. 23).

(**pl.80A** et **68A**). Les exemples se répètent aussi dans la calligraphie. Ainsi, on retrouve à Tabriz et à Yazd les mêmes cartouches carrés, posés sur la pointe, calligraphiés en coufique géométrisant et marqués d'un octogone (mosquées Kabud et Jâme', **pl.166**). Dans ces mêmes édifices, on observe encore des cartouches similaires, invoquant par exemple le nom de Moḥammad en écriture coufique.

L'épigraphie offre par ailleurs un bel exemple d'utilisation de modèles. La Masjed-e Kabud de Tabriz expose un cartouche calligraphié à l'envers. Réalisé en mosaïque de carreaux découpés, ce cartouche est disposé dans l'espace central, au cœur de l'une des étoiles étirées de l'intrados de l'arc est (vue générale en **pl.48C**). Le coupeur de carreaux, manifestement analphabète, a donc vraisemblablement suivi les tracés d'un modèle préalable pour réaliser ses tesselles de mosaïque. Cette erreur permet d'amorcer une remarque quant à la nature du support du modèle. En effet, il ne peut s'agir d'un aide-mémoire entièrement dessiné, qui restituerait le décor avec son cadre géométrique. Cette inversion tendrait plutôt à révéler l'emploi d'un modèle, probablement sur papier[164], dont les contours seraient uniquement délimités par des trous. Des pigments sont vaporisés, pénètrent dans les trous, et esquissent ainsi le motif voulu. Il ne serait guère étonnant, pour un artiste qui ne saurait lire, qu'un poncif de cette nature ait fait naître une confusion. Aussi tentantes soient-elles, ces allégations restent toutefois de simples propositions.

Identification de modèles : le rouleau dit « de Topkapı »

Rares sont les modèles parvenus jusqu'à nous[165]. Quelques albums compilant des dessins ont été identifiés pour les arts du livre du XV^e^ siècle ; la répétition de certaines compositions s'apparente alors parfois à des poncifs[166]. Mais en architecture, les cartons ont rarement été découverts. Or, le plus ancien spécimen nous conduit dans l'Iran du XV^e^ siècle. Connu sous le nom de « Topkapı Scrolls », ce volume rassemble 114 dessins combinés à partir de plusieurs rouleaux distincts, de même hauteur (33-34 cm de haut, pour une largeur de 29,5 cm). Conservé depuis longtemps dans le trésor du palais de Topkapı, ce seraient les artistes de l'ancien *ketâb-khâne* du palais qui auraient compilé cet album. Le rouleau dit « de

[164] Un tel modèle peut également être exécuté sur parchemin, mais le matériau est plus coûteux. À partir des années 1220, c'est davantage le papier qui a été adopté pour de tels modèles (NECIPOĞLU 1995, p. 5).

[165] Les modèles antérieurs à cette période ne sont connus que par les textes. Cf. *ibid*., p. 3-6, qui retrace un historique de l'utilisation de poncifs.

[166] Cf. les albums H. 2152-2154 et H.2160 du Topkapı Sarayı Müzesi à Istanbul, ainsi que les albums Diez de Berlin (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz). Voir notamment İPŞIROĞLU 1964 et GRUBE, SIMS 1980.

Topkapı » a fait l'objet d'un article complet, puis d'une remarquable publication par Gülru Necipoğlu[167]. Ces modèles sont les seuls connus pour la période timourido-turkmène : viennent ensuite des rouleaux conservés à l'Institut d'Études Orientales de Tachkent, dont les premiers fragments ont été attribués à un maître ouzbek de Bokhârâ du XVI^e siècle[168]. Du reste, ces dessins restent en effet plus éloignés de nos panneaux turkmènes que ne le sont ceux de Topkapı.

On remarque que, quels que soient les rouleaux, aucun décor végétal n'est jamais présenté : les modèles sont géométriques, épigraphiques, ou dessinent des projections de muqarnas. Des correspondances significatives sont néanmoins observées entre les dessins conservés à Topkapı et les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Necipoğlu remarque en effet les corrélations entre le huitième dessin du rouleau et deux décors âq qoyunlu : le lambris du *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme' de Yazd (1457, 1459 et le réseau géométrique ornant le minbar de la mosquée Tâqi al-Din Dâdâ, à Bondarâbâd (1473-1474) (**pl. 164**)[169]. Mais une liste complémentaire des parallèles avec le rouleau « de Topkapı » mérite d'être dressée : le dessin 31 sert de modèle au réseau inférieur des panneaux en relief, sur le *pishṭâq* du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (1453) ; la structure du dessin 41 est reproduite sur l'un des panneaux du minbar de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (1463-1464) (**pl. 165**, haut) ; le dessin 47 est dupliqué que le lambris géométrique du Darb-e Kushk d'Eṣfahân (1496) (**pl. 165**, bas) ; le module numéroté 43 est utilisé sur le lambris de la Masjed-e Jâme' de Bafruye (1461-1462) (**pl. 165**) ; les savants méandres calligraphiques de la Masjed-e Kabud de Tabriz (1465) répondent aux dessins 51, 65, 68, 69, voire même 71 et 91, mais surtout 74-75 (**pl. 164**). Le nombre de décors se retrouvant à la fois dans la Masjed-e Kabud de Tabriz et dans la Masjed-e Jâme' de Yazd est surprenant : citons notamment le cartouche du premier dessin, les svastikas du modèle 69, ou la trame géométrique du dessin 42 (**pl. 166**).

---

[167] Voir NECIPOĞLU 1990, puis 1995. C'est bien sûr de ces références que sont issues les informations se rapportant aux dimensions et à la composition de ce rouleau.

[168] Sur les rouleaux conservés à Tachkent, voir BAKLANOV 1944 (p. 1-21), PUGACHENKOVA 1962 (p. 178-210), mais également NECIPOĞLU 1995 (p. 9-14), qui fournie une synthèse sur ces rouleaux accompagnée d'une bibliographie complémentaire, que nous n'avons malheureusement pu consulter ; voir notamment : BAKLANOV, Nikolai Borisovitch, « Gerikh : Geometricheskii ornament Srednei Azii i metody evo postroeniia » (Le Girih : Le décor géométrique en Asie centrale et les techniques de sa construction), *Sovetskaia arkheologiia*, 9, 1947, p. 101-120 ; GAGANOV, G.A., « Geometricheskii ornament Srednei Azii » (Décor géométrique d'Asie centrale), *Arkhitekturnoe nasledstvo*, 11, 1958, p. 182-208 ; PUGACHENKOVA, Galina , REMPEL', Lazar, *Istoriia iskusstv Uzbekistana s drevneishikh vremen do serediny deviatnadtsatogo veka* (Histoire de l'art de l'Ouzbékistan, depuis les temps anciens jusqu'au milieu du XIX^e siècle), Moscou, Iskusstvo, 1965.

[169] NECIPOĞLU 1995, p. 35.

Enfin, une catégorie inhabituelle de décors doit être soulignée : les panneaux de polygones des dessins 38 et 49 (**pl. 167**), appliqués en deux ou trois dimensions sur des décors turkmènes. Si les compositions dessinées ne reproduisent pas exactement les transpositions turkmènes connues, celles-ci sont assez singulières pour autoriser le parallèle. Les premiers exemples de polygones en relief esquissant ces mêmes « puzzles » apparaissent dans le monde timouride, dans la première partie du XV^e^ siècle[170]. C'est cependant dans la seconde moitié du siècle que se multiplient les applications de ce procédé décoratif, autour des villes d'Eṣfahân et de Tabriz : les décors du Darb-e Emâm, de la Masjed-e Jâme‘ (1475-1476), mais aussi du Darb-e Kushk, fournissent des exemples de ce procédé ornemental (**pl.6B, 10-11A,18A**). La Masjed-e Kabud de Tabriz conserve également des fragments de cette même technique (**pl.38B**), reproduite en deux dimensions sur le mausolée de Zaynâl à Hasankayf (après 1473, **pl.22B**)[171].

Ces nombreux rapprochements entre les décors qarâ ou âq qoyunlu et le rouleau dit « de Topkapı » nous renseignent donc sur la datation et la provenance de ces modèles[172]. Gülru Necipoğlu proposait déjà d'attribuer ce rouleau au centre ou à l'ouest de l'Iran, dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, voire au début de la domination safavide. Tabriz est, selon elle, le principal centre artistique susceptible de susciter la création de tels modèles[173]. Nos observations ne font que confirmer son hypothèse, en proposant toutefois une datation plus resserrée.

En effet, il est étonnant de constater le nombre de renvois à la Masjed-e Kabud de Tabriz au cours de cette réflexion sur les modèles. On ne peut dénier la contemporanéité entre cet édifice et le rouleau « de Topkapı » : il ne fait aucun doute qu'une partie des dessins – ou leurs reproductions analogues – ait été utilisée sur la Masjed-e Kabud. Leur diffusion reste large, puisque les mêmes modèles ont été conjointement employés à Tabriz et sur la Masjed-e

[170] La mosquée de Gawhar Shâd à Mashḥad (1416-1418) constitue le premier témoignage, suivit du décor de l'*eyvân* d'entrée, dans le complexe de Shaykh Aḥmad ebn Abu al-Ḥasan, à Torbat-e Jâm (1440-1443) et de la Masjed-e Jâme‘ de Varzane (1442-1444), dans la région d'Eṣfahân. Voir O'KANE 1987, p. 70 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 413 ; NECIPOĞLU 1995, p. 37 ; AUBE 2008, p. 254.

[171] Cf. une synthèse dans AUBE 2008, p. 253-255.

[172] Certes, ces dessins trouvent également des correspondances avec certains décors strictement timourides (cf. les décors des Masjed-e Jâme‘ de Varzane ou de Varamin, NECIPOĞLU 1995, p. 34-35). Mais elles doivent être comprises comme des éléments de continuité stylistique dans le centre de l'Iran au milieu du XV^e^ siècle : il est normal, en somme, que la domination politique d'un nouveau groupe n'ait pas bouleversé en quelques années à peine les héritages artistiques d'une région. De même, Necipoğlu remarquait une relative continuité avec des formes issues du répertoire seljuqido-il-khânide (*Ibid*., p. 34) : là encore, les exemples de « bleu-et-blancs » identifiés dans la capitale qarâ qoyunlu ne font que confirmer ces permanences stylistiques.

[173] *Ibid*., p. 34-39.

Jâme‘ de Yazd. Or, ces deux programmes décoratifs remontent à la fin du règne du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh, soit aux années 1457-1465. Et dans l'ensemble, toutes les applications connues de ce modèle sur des décors turkmènes remontent à la charnière entre les pouvoirs qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, soit aux années 1450 et 1460.

N'oublions pas toutefois que cet album compile vraisemblablement différents groupes de dessins : peut-être correspondent-ils à des origines ou des lieux de diffusion distincts ? Les modèles de panneaux en deux et trois dimensions sont, par exemple, principalement diffusés dans la région d'Eşfahân, tandis que les mêmes poncifs circulent entre Tabriz et Yazd. Quoi qu'il en soit, c'est vraisemblablement à Tabriz qu'ont été rassemblés ces multiples dessins. Car comment ces modèles se sont-ils retrouvés dans le trésor du palais ottoman de Topkapı, où ils furent oubliés pendant plusieurs siècles ? C'est la question à laquelle tente de répondre G. Necipoglu, en proposant différentes hypothèses[174]. Le sultan Mehmet II (r. 848-886 h./1444-1481) a su par exemple attirer des personnalités : il fait ainsi appel en 1472 à des architectes et décorateurs iraniens pour travailler à son Çinili Köşk ; la même année, l'astronome et mathématicien ‘Ali Kuşcı quitte Tabriz pour la cour ottomane, apportant avec lui sa collection de traités et de manuscrits. De plus, plusieurs épisodes ont vu l'exportation vers la capitale ottomane de biens conservés à Tabriz : les conquêtes militaires constituèrent de telles occasions, que ce soit en 1473 sous le règne de Mehmet II, ou après la défaite safavide de 1514, au profit de l'Ottoman Selim I^{er} (r. 918-926 h./1512-1520)[175]. On sait en effet que des artisans et diverses personnalités furent alors conduits dans l'Empire ottoman. Si le rouleau « de Topkapı » a peut-être quitté le monde iranien à ces occasions, il n'est qu'un unique reflet des nombreux modèles probablement diffusés à travers le territoire, et dont les panneaux décoratifs turkmènes nous donnent un ultime témoignage.

ଔ

BILAN

La réalisation d'un catalogue des formes met en évidence la grande unité du vocabulaire ornemental. La forte stylisation des motifs végétaux traduit la technique

[174] *Ibid*., p. 38-39.
[175] C'est également l'opinion de Mickael Rogers (ROGERS 1990, p. 21).

principalement utilisée : la mosaïque de carreaux découpés. Seules de timides spécificités régionales se dégagent de ce répertoire. On remarque ainsi que les figures polygonales à effet de relief – déjà évoquées avec les techniques pour leur saillie – sont plus souvent adoptées à Eṣfahân qu'ailleurs. C'est encore à Eṣfahân, mais aussi à Tabriz, que l'on observe un développement accru des feuilles de lotus ou des lotus à corolles multiples (**pl.131-133**, toutes datent de la période qarâ qoyunlu). Les lambris de carreaux hexagonaux sont largement diffusés à travers le territoire turkmène ; dans la province de Yazd cependant, chaque carreau est bien souvent délimité par une trame géométrique (**pl.153**). Les quelques exemples de médaillons végétaux insérés au cœur de lambris sont également originaires de Yazd. La nature des bordures délimitant les lambris est souvent un marqueur régional. Autour de Yazd, elles sont constituées de triangles bidirectionnels (**pl.161**) ou, le cas échéant, d'étoiles ou de fleurons (**pl.161**). À Eṣfahân ou Tabriz, il s'agit plus souvent de bordures végétales (**pl.158-160**). C'est enfin à Yazd qu'apparaissent les quelques svastikas de notre répertoire (dont un exemple est repris à Tabriz). Svastikas et lambris illustrent la continuité ornementale forte en vigueur dans la région, car ces ornements sont déjà en vogue dans les monuments timourides de la ville de Yazd.

À l'exception de ces quelques particularités régionales donc, le répertoire ornemental turkmène présente une réelle cohérence et un caractère stylisé propre à la découpe des céramiques. Cet ensemble use de motifs récurrents (vases fleuris, végétaux), aux déclinaisons parfois particulièrement étendues. Les modes de structuration des décors sont similaires d'une région à l'autre. L'influence d'un répertoire sinisant est par ailleurs marquée. En attestent les nuages, l'introduction de lotus et de pivoines, ou encore les contours festonnés de nombreux végétaux (cf. *p2/32* ou *p3/17*). Depuis la période il-khânide, le répertoire iranien s'est également enrichi de médaillons, cartouches et d'arcs polylobés (voire recticurvilignes) introduits par des cadres, miroirs, ou encore ouvertures de niches chinoises[176]. La quantité de formes polylobées rythmant les décors turkmènes (cf. par exemple **pl.157, 149-150**) est donc un héritage chinois réinterprété.

Cet héritage est également transposé dans une catégorie formelle pourtant distincte du répertoire des mosaïques. Il s'agit de la famille des décors peints – englobant les décors lustrés et les « bleu-et-blancs ». Les motifs perdent en stylisation et l'intervention du dessinateur est davantage perceptible. Palmettes, rosettes, ou feuilles de lotus y sont esquissées plus librement, s'affranchissant souvent de leur symétrie interne. Leurs contours

[176] Sur l'ensemble de ces apports chinois, voir RAWSON 1984.

sont alors fréquemment festonnés et leurs remplissages rehaussés de pointillés ou de hachures. L'observation de ces motifs conforte ce que l'analyse des techniques révélait déjà : ce sont, à Tabriz, les mêmes personnes qui dessinèrent sans aucun doute les décors lustrés et les « bleu-et-blancs ». Il pourrait s'agir d'une équipe distincte de celle qui réalisa les grands panneaux de mosaïque.

Ces décors peints présentent par ailleurs de fortes analogies avec les lustres métalliques rattachés à Kâshân. Un regard sur l'épigraphie conforte l'hypothèse d'une production provinciale. Les stèles funéraires de Kâshân ou d'Haftâdor sont en effet calligraphiées en langue persane, en un *naskh* peu soigné, quand les grandes fondations monumentales tracées dans la mosaïque sont écrites en thuluth et rédigées en arabe (éventuellement mélangé à du persan). L'emploi de l'arabe, dans un pays essentiellement persanophone et turcophone, ne pourrait-il trahir un milieu socio-culturel peut-être plus élevé, ou tout du moins plus cultivé ? Ces stèles funéraires à décor lustré semblent être destinées à un milieu bourgeois aisé, mais non aux hautes sphères de la société turkmène. L'analyse des formes met donc bien en avant deux catégories ornementales, toutes issues d'un même héritage artistique. Les panneaux en mosaïque de céramique, les plus répandus, semblent destinés aux constructions les plus monumentales.

La composition des vastes programmes décoratifs turkmènes fournit enfin quelques informations complémentaires. On remarque ainsi que l'épigraphie permet bien souvent de révéler les tracés directeurs d'un panneau décoratif[177]. Un rapprochement avec la réglure utilisée dans la mise en page des manuscrits tend vers l'hypothèse que calligraphe et dessinateur collaborent étroitement à la création de cartons décoratifs architecturaux[178]. Outre ces grilles de composition, l'observation des décors permet donc aussi de mettre en avant l'utilisation de cartons pour la diffusion des formes. Une simple analyse comparative entre les panneaux décoratifs turkmènes suffit à mettre en avant l'emploi de tels modèles. La répétition des compositions entre les villes de Tabriz et de Yazd est notamment frappante pour la période qarâ qoyunlu. Mais les modèles sont réduits aujourd'hui à l'état de très rares vestiges. La précieuse découverte d'un rouleau de modèles turkmènes (Tabriz ?) conservé dans le

[177] C'est l'hypothèse émise par Simon Rettig dans RETTIG 2001/2002, p. 66-68.
[178] *Ibid*., p. 68. Sur la répartition des tâches entre maître d'œuvre, dessinateur et calligraphe, voir la troisième partie, chapitre 3.

trésor de Topkapı, à Istanbul, constitue par conséquent un exceptionnel témoignage de cette pratique[179].

L'analyse du répertoire ornemental permet donc d'approcher l'une des spécificités de l'art turkmène : la mixité de ses apports artistiques. C'est déjà cette diversité qui caractérise les arts du livre ou du métal turkmènes. La céramique architecturale témoigne des mêmes particularismes. L'unité du vocabulaire ornemental mérite en effet d'être rapprochée des productions timourides du Khorâsân, tandis que les marqueurs régionaux observés marquent souvent, dès le début du siècle, des spécificités locales. Les éléments de continuité avec l'art jalâ'iride ou moẓaffaride, mais aussi le pont que constituent certains motifs avec les productions du XVI[e] siècle, font de l'art turkmène un jalon significatif de l'histoire de l'art de l'Iran. C'est ce que nous nous proposons d'analyser dans une troisième partie.

[179] NECIPOĞLU 1990 et 1995.

TROISIÈME PARTIE

LES *« TRANSMISSIONS OBSCURES »* : MÉCANISMES D'UNE TRANSMISSION ARTISTIQUE

« Sculpte, lime, ciselle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant ! »

Théophile Gautier (1811-1872)

TROISIÈME PARTIE
LES *« TRANSMISSIONS OBSCURES »*
MÉCANISMES D'UNE TRANSMISSION ARTISTIQUE

« Rien ne naît de rien, et (…) il n'est point d'art qui ne se relie par des transmissions obscures, mais certaines, aux arts qui l'ont précédé », écrivait Gaston Migeon en 1903[1]. C'est précisément la nature de ces « transmissions obscures » qu'il s'agit de définir.

L'étude des arts qarâ qoyunlu et âq qoyunlu a longtemps été dominée par les Timourides. L'enjeu de cette partie est de montrer que, en dépit d'intimes corrélations entre les deux productions, la céramique architecturale turkmène est le reflet de confluences artistiques plus complexes qu'un simple rayonnement timouride. Le contexte artistique encadrant les ensembles décoratifs turkmènes mérite par conséquent d'être reconstitué.

Les autres supports artistiques développés sous les Qarâ Qoyunlu et les Âq Qoyunlu seront abordés. Les décors architecturaux sont illustrés par les parements de pierre et la peinture murale. Quelques exemples de manuscrits permettent de souligner les concordances ornementales, et d'approcher les représentations de décors dans les peintures. Enfin, les arts décoratifs – métaux et céramiques – sont abordés de manière à mettre en lumière les rapports artistiques entretenus avec les territoires frontaliers. Ces comparaisons mettent en avant l'unité stylistique de certains pans des productions artistiques de cette période.

Les rapports artistiques sont dans un second temps abordés de manière plus large. L'enjeu est de montrer les mouvements artistiques dans le monde iranien. La céramique architecturale turkmène témoigne d'un héritage culturel jalâ'iride et moẓaffaride, passé à la fin du XIV^e^ siècle entre les mains des héritiers de Timur. Pourtant, la seconde moitié du XV^e^ siècle en Iran témoigne d'un apport nouveau : celui des arts khorâsânis, dont les formes sont réexploitées et mêlées à des traditions régionales plus anciennes. C'est cette synthèse artistique qui signe le jalon artistique turkmène et que cette partie souhaite préciser.

[1] Ce juste constat a été émis à l'ouverture de l'exposition d'arts islamiques du musée des Arts décoratifs de Paris, en 1903. La citation est ici extraite de son contexte, puisque Migeon faisait allusion au renouveau artistique qu'inspira l'art islamique à certains artistes modernes (ex. Matisse). La remarque de Migeon reste cependant universelle. Voir MIGEON 1903.

Pour finir, c'est l'organisation de cette transmission artistique qui doit être considérée. Qui sont les mécènes ? Quels corps de métiers participent à l'élaboration des ensembles décoratifs ? Que connaissons-nous des artistes ? C'est donc l'organisation de la production des ensembles décoratifs qui clôtuera cette partie. Cette problématique permet par ailleurs de préciser des questionnements sur la circulation des artistes, et par conséquent sur le rayonnement de l'art turkmène au-delà des territoires dominés.

1 CHAPITRE 1
DÉCORS ET ORNEMENTS DANS L'ART TURKMÈNE

Quels parallèles établir entre une aiguière en métal et un fragment de mosaïque ? Entre une page enluminée, un panneau d'albâtre, et un carreau de même période ?

Une exploration des différents supports artistiques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu devrait mettre en avant les connexions formelles et techniques entre les différents modes de décor. Existe-il un répertoire ornemental transdisciplinaire spécifique aux Turkmènes ? Quelles distinctions peut-on relever entre un art qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ?

Cette approche doit également permettre de mettre en avant les différents apports artistiques visibles dans les autres supports de cette période. C'est donc le contexte décoratif et ornemental propre aux dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu qu'il s'agit de mieux saisir à travers un regard plus général sur le décor dans l'art turkmène.

I. LE DÉCOR DANS L'ARCHITECTURE QARÂ QOYUNLU ET ÂQ QOYUNLU

La céramique architecturale prédomine dans la décoration turkmène. Elle côtoie des matériaux variés : briques, bois, verres, pierres, stucs, enduits, peintures, participent à l'élaboration de l'architecture et de son parement. On ne saurait traiter de la céramique en l'amputant d'un tel contexte. Tous ces supports n'ont cependant pas été sauvegardés, et tous ne servent pas la décoration. Nous nous arrêterons donc sur deux supports décoratifs significatifs en cette période : les panneaux en pierre et les peintures murales. Que savons-nous de ces décors ? Quelles sont leurs relations avec les céramiques ? Un état de la question doit permettre de rétablir le cadre dans lequel étaient disposés les divers carreaux qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.

Pour considérer la question, il convient de s'interroger sur la place du décor dans l'architecture des Turkmènes d'Iran ? La réponse est délicate, tant les monuments pouvant

témoigner de cette période – moins d'une cinquantaine – ont été largement remaniés au cours des siècles[2].

Dans l'Iran qarâ qoyunlu puis âq qoyunlu, la structure de brique d'un édifice est cachée par une paroi décorative. L'architecte conçoit un bâtiment en sachant très clairement quels décors le recouvriront : la décoration constitue un écrin mettant en lumière chacun des mouvements du bâti[3]. Il y a par conséquent une réelle adéquation entre l'architecture et son décor.

Les matériaux utilisés pour ces ornements sont multiples, et leur disposition induit souvent une hiérarchie des espaces. L'extérieur des édifices est généralement paré de briques *bannâ'i* rappelant le matériau de construction. Les ouvertures interrompent cette relative sobriété : le contour des fenêtres, mais surtout les entrées, sont marqués par de plus imposants ensembles de céramiques architecturales. Les miniatures contemporaines placent souvent aux fenêtres des moucharabiehs en bois, ou des vitraux en verre (exemples en **pl.186,188,193**). Ce sont d'ailleurs les rares occurrences de ces matériaux. À l'intérieur, le décor est accentué sur certains points : un accès plus symbolique, une tombe, un mihrab. Les matériaux utilisés sur chaque zone architecturale présentent des constantes. C'est la céramique qui marque les espaces les plus importants, mais la pierre – et notamment l'albâtre – est également employée

[2] Plus de la moitié des constructions sont des mosquées. L'autre moitié consiste, la plupart du temps, en des ensembles à caractère funéraire – depuis la simple tombe jusqu'au complexe architectural. Les constructions fondées, agrandies, ou simplement réparées à cette période ont déjà été présentées dans la première partie de cette recherche. Il s'avère souvent ardu de vouloir en retracer les lignes architecturales, telles qu'elles apparaissaient sous les Qarâ Qoyunlu ou les Âq Qoyunlu.
Cette architecture, assimilée à l'architecture Timouride, a cependant été étudiée par Lisa Golombek et Donald Wilber (GOLOMBEK, WILBER 1988). Des spécificités régionales se dégagent. C'est autour de Yazd que se distingue le groupe le plus significatif, à travers un plan de *masjed-e jâme'* très homogène. Il consiste en une salle à coupole, jouxtée d'une ou plusieurs salles rectangulaires pour la saison froide, surmontée d'arcs transversaux et de voûtes ; dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, la nature du système de transition sur trompes dans la salle à coupole se démarque également (*Ibid.*, p. 194-195). L'organisation du décor est, on l'a vu, également significative dans cette région. Ce style régional est visible jusqu'à Kâshân. L'Azerbaïdjan se démarque par ses tours-tombeaux (ex. mausolées Zayd al-Kabir à Abhar, Kamâl al-Din à Ḥaydariye, Shaykh Bâbâ à Maraghe, ou 'Abdollâh à Farsajin). C'est à Tabriz que Golombek et Wilber proposent l'identification d'un autre ensemble (*Ibid.*, p. 195-196). La Masjed-e Kabud de Tabriz serait l'unique édifice témoignant d'une permanence régionale à Tabriz. Dans le Khorâsân timouride, la Masjed-e Shâh de Mashḥad (855 h./1451), érigée par Aḥmad ebn Shams al-Din Moḥammad, architecte de Tabriz (*me'mâr tabrizi*), constituerait alors l'un des rares témoignages de la diffusion d'un plan plus propre au nord-ouest de l'Iran. Dans les deux cas, les édifices se caractérisent par les apports ottomans dont ils témoignent, tout à fait inhabituels dans l'architecture iranienne. Golombek et Wilber décèlent également des expressions régionales autour de Qom (à travers ses tours-tombeaux), du Mazânderân et du Shirvân, mais en-dehors de la domination turkmène (*Ibid.*, p. 196-201). Les monuments de Shirâz ont largement disparu. Ailleurs, les nombreux mausolées ou mosquées ont souvent fait l'objet d'une dévotion particulière. Ils ont par conséquent été remodelés au cours du temps : difficile dans ces conditions de relever les spécificités turkmènes.
[3] GOLOMBEK 1988, p. 39 et GOLOMBEK, WILBER 1988, p. 91, 117.

sur des mihrabs, tombes, lambris, ou colonnes. Les pavements semblent avoir été composés de panneaux de pierres ou de carreaux. L'emploi du stuc est rarement mentionné[4]. Quant à l'enduit, il est employé en complément de carreaux découpés pour orner des muqarnas, certains lambris, voire des coupoles. Il sert de base à la peinture murale – largement disparue – qui revêtait jadis les parois.

L'élévation est divisée en différents panneaux décoratifs : un découpage qui souligne chacune des zones architecturales. Chaque panneau est porteur d'une composition ornementale propre, quel que soit le matériau ; la frontière entre ces revêtements est marquée par une bordure. Dans la salle à coupole des mosquées, il est fréquent de voir une démarcation nette entre le lambris et les parois, voire même avec les parties hautes. Le meilleur exemple du découpage des structures réside dans les *pishṭâq* : les murs y sont divisés en lambris et parois, un bandeau épigraphique souligne généralement la transition entre les parties basses et le voûtement, et chaque composant du mode de couvrement est marqué par un panneau distinct (arcs en carène et demi-carène, habillement des arcs surmontant les trompes, ou encore nervures des demi-voûtes ou demi-coupoles). Mais ne nous y trompons pas : dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, ces strictes délimitations ne sont souvent qu'un leurre. Les épais décors simulent souvent une ligne architecturale recréée : les formes des trompes peuvent être redessinées, les muqarnas ne font qu'habiller des trompes ou demi-voûtes, et la subdivision des arcs hauts en petits panneaux n'est souvent que décorative[5]. Lisa Golombek définit néanmoins un autre principe d'organisation du décor. À côté de ces décors pleinement couvrants, elle distingue ce qu'elle appelle la « dressed mode » : une métaphore avec le textile désignant des décorations plus aérées, mettant plus en avant les formes architecturales pures[6]. C'est le cas des édifices situés autour de Yazd, sur lesquels seuls les lambris et les balustrades sont parés de céramiques : les parois et le couvrement sont décorés de peintures mettant en valeur les lignes architecturales.

Il reste aujourd'hui délicat d'apprécier ces décors tels qu'ils devaient apparaître aux yeux des contemporains du XV^e^ siècle, tant ils furent remodelés et restaurés au cours des

[4] Le stuc n'est guère présent dans les vestiges turkmènes. La description du palais Hasht Behesht de Tabriz par Francesco Romano témoigne ponctuellement de l'emploi de ce matériau. Cf. par exemple : « *The capitals of these columns are wonderfully carved ; the cement is of a certain mixture or stone like fine jasper, as I really believed it to be ; but trying it with my knife, I found it was not hard*. » [ROMANO], éd. 1873, p. 169.

[5] Voir également POPE 1939, p. 1142-1143 qui, en s'appuyant sur le Darb-e Emâm d'Eṣfahân et la Masjed-e Kabud de Tabriz, soulignait déjà combien le décor n'y fait plus corps avec l'architecture.

[6] GOLOMBEK 1988.

siècles qui suivirent la domination des Turkmènes d'Iran. Un regard sur les décors de pierre et les peintures murales est toutefois significatif.

A. DÉCORS DE PIERRE

L'Iran et l'Anatolie turkmènes entretiennent un rapport à la pierre très différent. Dans le sud-est anatolien, les monuments sont généralement bâtis en pierre de taille, contrastant significativement avec la brique de construction utilisée dans le monde iranien. Cette situation a induit deux traditions distinctes du décor : la décoration de la pierre est une caractéristique ornementale répandue dans le Caucase âq qoyunlu. *A contrario*, les édifices persans se parent d'élégantes céramiques, mais l'introduction de la pierre reste relativement marginale. Nous ne nous appesantirons pas sur ce type de décor dans les territoires âq qoyunlu de l'ouest – une telle parenthèse nous éloignerait par trop de nos problématiques. En effet, les décors de pierre en Iran ne présentent pas de traces d'un apport spécifiquement anatolien. Bien au contraire : ils témoignent par certains aspects du caractère régional de cette décoration. Peu employés en Iran, ils touchent néanmoins des zones très spécifiques, accentuant ainsi le rôle symbolique de certains espaces. On dénombre près de vingt panneaux en pierre pour les périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Une grande partie de ces pièces est localisée dans la région de Yazd ou en Azerbaïdjan.

La plupart des panneaux en marbre conservés sont des stèles quadrangulaires à décor essentiellement épigraphique. Leur décoration se structure autour d'un arc aux formes variées (brisé simple, polylobé cintré, kilil, …), et est délimitée par un bandeau calligraphié qui encadre le panneau. Aux angles, ce bandeau est souvent interrompu par des cartouches de forme carrée. Les fonctions de ces stèles sont diverses. Leur texte, développé sous l'arc décoratif, renvoie parfois à des décrets : c'est le cas du panneau signé par Kamâl à Yazd (Masjed-e Jâme', 875 h./1470-1471, **pl.176**), ou de celui de la Masjed-e Jâme' d'Ardabil (876 h./1471-1472)[7] – dont la forme ne nous est cependant pas connue. Cette même composition peut être consacrée à des pierres tombales. On en trouve notamment des exemples dans la région de Yazd : à Bondarâbâd, dans le complexe Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad (1491, **pl.177A**), ou au travers de stèles dont la provenance n'est pas localisée, mais datées de l'an

[7] Voir notamment AFSHÂR 1348-1354 sh. II/1, p. 109-160 et II/2 p. 952-1011 pour Yazd, et MORTON 1976, p. 560 pour Ardabil.

858 h./1454 et 893 h./1488 (**pl.170A,179B**)[8]. Sept mihrabs ont pu être identifiés. Trois sont localisés dans la Masjed-e Kabud de Tabriz[9] (870 h./1465, **pl.171, 172A**). Un autre, très endommagé, est conservé dans la Masjed-e Jâme‘ de Maybod ; il est associé à un encadrement en carreaux découpés déjà mentionné (**pl.170B**). Les trois autres mihrabs en pierre portent une date : l'un se trouvait jadis dans le mausolée du complexe Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad à Bondarâbâd (878 h./1473,1474, **pl.177A**), l'autre dans la Masjed-e Shâh Vali de Taft (*rabi‘* II 873 h./octobre-novembre 1468, **pl.175**), et un dernier dans la Masjed-e Jâme‘ d'Ashkeẕar (882 h./1477, **pl.179A**)[10]. Pour tous ces mihrâbs, une lampe suspendue remplace l'inscription centrale — à l'exception des mihrabs de Tabriz, par ailleurs fort mal conservés[11]. Cette iconographie fait sans équivoque référence à la sourate de la lumière (24:35) et, contrairement à l'art de la céramique architecturale, ce sont bien des lampes et non des vases fleuris qui sont représentés[12]. Le thème de la lampe suspendue semble, au XV^e^ siècle, propre aux mihrabs en pierre de la région de Yazd. Les pièces turkmènes localisées à Bondarâbâd, Maybod, Taft et Ashkeẕar illustrent cette généralisation. Mais c'est dès la domination timouride que cette iconographie est particulièrement développée autour de Yazd[13] : le mihrab en pierre du complexe Beliâmân à Bidâkhavid, ou celui de la mosquée d'Amir Chaqmâq à Yazd (**pl.180B**) sont autant d'exemples illustrant la diffusion de ce sujet dans la région dès avant la domination turkmène.

Les inscriptions en pierre ne sont pas toujours structurées par un arc. Les calligraphies commémorant une fondation ou des réparations diverses prennent simplement la forme d'un texte se déroulant sur plusieurs registres. Certes, l'épigraphie enregistrant les travaux de réparation sur la Masjed-e Jâme‘ d'Ashtarjân est encore encadrée sur trois côtés par un

[8] La première est une pierre tombale signalée par Iraj Afshâr dans la région de Yazd. Elle mesure 60 x 36 cm. Voir AFSHÂR 1348-1354 sh., cat. 188 p. 299 et ill. p. 582. Pour la seconde, datée de l'année 893 h./1488, voir *Ibid*., cat. 137 p. 215-217 et pl. p. 538. Voir également O'KANE 1986.

[9] TAVERNIER 1676, p. 58, qui décrit l'effet produit par ces mihrabs : « le Soleil quand il donne dessus [les] fait paroître rouges, & mesme quelques temps après qu'il est couché on peut lire au travers par sa reverberation. »

[10] Voir AFSHÂR 1348-1354 sh., cat. 80 p. 139 pour Ashkeẕar, et cat. 246 p. 420 pour le mihrâb de Taft. Sur ce dernier, voir aussi GOLOMBEK, WILBER 1988, p. 412.

[11] Notons bien que les deux mihrab conservés dans la salle de prière de la Masjed-e Kabud ont été complétés lors des restaurations du monument, dans les années 1960. Le marbre de ces mihrabs avait été largement pillé. Quoi qu'il en soit, il semble que les trois mihrabs de ce site aient présenté un arc brisé sous lequel le marbre a été simplement poli, mais laissé vierge de tout décor.

[12] Cf. traduction de cette sourate par É. Geoffroy, dans AMIR-MOEZZI (dir. 2007), p. 500. Cf. les vases fleuris du Darb-e Emâm d'Eṣfahân (**pl.5D**), ou de la Masjed-e Kabud de Tabriz par exemple (**pl.51C-D**). Cf. seconde partie, chapitre 2.

[13] Voir notamment GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 134.

bandeau épigraphique (datée 881 h./1476, **pl.179A**)[14]. Mais ce n'est pas le cas de la calligraphie commémorant la venue du prince 'Ali à Takht-e Jamshid (881 h./1476, **pl.168B**) ou du texte de fondation du *âb anbar* Jennok à Yazd (878 h./1473-1474, **pl.177B**)[15]. La pierre est également employée pour un bandeau calligraphique singulier : celui du mausolée de la Masjed-e Kabud, à Tabriz (870 h./1465, **pl.173**). Il s'agit d'un lambris, surmonté d'une épigraphie, et courant sur l'ensemble du mausolée ; l'ensemble est taillé dans de vastes plaques d'albâtre. C'est l'unique agencement de cette nature qui soit connue pour la période turkmène : les lambris sont généralement réalisés en carreaux découpés, et les quelques exemples sculptés dans le marbre datent de réaménagements postérieurs (ex. Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân, début XVII^e siècle[16]). Deux bandeaux calligraphiés sculptés dans le bois sont généralement datés des années 1460 en raison de leur rapprochement stylistique avec le lambris de Tabriz[17] (**pl.174**).

L'utilisation du marbre est inhabituellement étendue à Tabriz. Il s'agit d'un albâtre veiné de belle qualité. En plus des mihrabs et lambris, un fragment de l'entrée d'origine atteste encore de l'emploi de ce marbre (**pl.172B**), que l'on retrouvait jadis également utilisé pour clore les fenêtres, offrant un effet de réverbération rouge avec le soleil[18]. La description du palais Hasht Behesht par Francesco Romano au début du XVI^e siècle illustre de nouveau la propagation à Tabriz de décors sculptés dans le marbre. Le mausolée du complexe semble paré de marbres sur le lambris, de même que la grande place – qualifiée de « cloître » par Romano – dont l'auteur décrit les sièges, la porte et divers éléments réalisés en un marbre magnifiquement sculpté[19]. Dans une grande galerie du harem, le marchand vénitien fait état

[14] WILBER 1955, p. 141-145, HONARFAR 1344 sh.A, p. 275, MILES 1974, p. 96-97, GOLOMBEK, WILBER 1988, p. 365.
[15] Lire MINORSKY 1939 et MÉLIKIAN CHIRVANI 1971 concernant Takht-e Jamshid. Pour le *âb anbar* Jennok, se référer à AFSHÂR 1348-1354 sh,, I, p. 654 et 1147.
[16] Sur la chronologie de l'ensemble de l'édifice, voir notamment GODARD 1936, GALDIERI 1972, GRABAR 1990.
[17] Berlin, Museum für Islamische Kunst, I.30/75, et Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. Publiés dans *Wonders of the Age*... 1979, p. 51 et ENDERLEIN 2003, p. 114-115. Il s'agit de bandeaux calligraphiés en thuluth, sur un fond de rinceaux végétaux assez fins. L'épigraphie de Berlin présente un répertoire ornemental varié, assez semblable à celui observé à Tabriz ; le panneau de Los Angeles est quant à lui plus pauvre, ses rinceaux ne se composant que de palmettes diverses.
[18] COSTE, FLANDRIN 1851, p. 54.
[19] [ROMANO], éd. 1873, p. 174-177. Pour l'identité de celui qui fut longtemps connu comme le « marchand vénitien » : voir AUBIN 1995, p. 258.

de chapiteaux et d'une vaste fontaine taillés dans un marbre fin[20]. Les propriétés qu'il alloue à cette pierre ne sont pas étrangères à l'albâtre veiné du complexe Moẓaffariye[21] :

> « (…) when it is exposed to the rays of the sun it shines so brilliantly on both sides, that it appears like crystal, since the marbles found in Persia do not resemble ours, but are much finer ; they are not opaque, but are more a species of crystal. »

La proximité avec une carrière d'albâtre pourrait expliquer cet usage étendu du marbre à Tabriz. Deux lieux d'extraction sont en effet mentionnés pour l'Azerbaïdjan : l'un est signalé au XVII^e^ siècle par J. Chardin et J.-B. Tavernier, et se situerait à proximité immédiate de Tabriz ; l'autre, aux alentours du lac Urmie, est mentionné deux siècles plus tard par J. Dieulafoy et P. Coste[22]. Quoi qu'il en soit, ce rapide tour d'horizon des panneaux en pierre connus pour l'Iran qarâ qoyunlu et âq qoyunlu démontre que son utilisation n'était pas si rare qu'il n'en paraît. Après tout, rappelons que même les mosaïques de carreaux découpés ont parfois été associées à des tesselles en pierre[23].

L'observation de ces décors de pierre illustre par ailleurs la transdisciplinarité du vocabulaire ornemental. L'organisation générale des mihrabs ou des stèles de part et d'autre d'un arc rappelle bon nombre de panneaux tracés dans la céramique (mihrabs, soubassements de muqarnas, …). Le répertoire végétal est semblable à celui des carreaux découpés, à ceci près que les formes sont plus souples et moins stylisées lorsqu'elles sont sculptées dans la pierre. Les rinceaux fleuris sur lesquels s'appuie l'inscription du lambris de la Masjed-e Kabud de Tabriz fournissent un élégant exemple de ce répertoire (**pl.173**) : on y retrouve les mêmes rosettes à six lobes, les mêmes bourgeons, les mêmes trèfles, fleurons ou lotus, avec parfois l'adjonction des mêmes corolles multiples que sur les mosaïques, mais au travers de formes

[20] [ROMANO], éd. 1873, p. 176.
[21] Voir *Ibid*., p. 177. Dans une autre salle du palais, Francesco Romano dépeint par ailleurs un marbre étrangement brillant, aux reflets comparables à ceux de miroirs. Il décrit ainsi les colonnes et pilastres de cet espace : « (…) they are of the most beautiful marbles, not white, but in colour like silver, so that in each one of them is reflected the city, the hall, all the columns and people there. And at each window of this hall, there are pilasters of fine marble of the same kind and appearance as the columns, which reflect in the same way but in a greater degree, as they are flat, so that one can see not only the city, but also the surrounding country, the mountains and hills more than twenty miles distant, all the gardens and the great plain. » (*Ibid*., p. 170).
[22] Cf. TAVERNIER 1676, p. 61-62 ; CHARDIN, éd. 1983, p. 172 : « On voit aux environs de la ville de grandes carrières de marbre blanc. Il y a une espèce qui est transparente. Il se forme, à ce qu'on dit, de l'eau d'une fontaine minérale, qui se congèle peu à peu ». Jean Chardin localise cette carrière à une demi-lieue de Tabriz, tandis que Jean-Baptiste Tavernier l'indique à 10 ou 11 lieues. Au sujet d'une carrière à côté du lac d'Urmie, voir DIEULAFOY 1887, p. 23 et COSTE, FLANDRIN 1851, p. 54 (un « beau marbre veiné et agatisé provenant d'une montagne à source minérale située à 60 km environ au sud de Tébriz »).
[23] Cf. par exemple le mausolée d'Abu Maṣ'ud à Eṣfahân.

plus réalistes. L'aspect très dessiné de ces motifs rappelle le répertoire des carreaux rehaussés d'or, ou encore sur les pièces peintes sous glaçure. Le médium permet bien sûr une plus grande souplesse. Mais rappelons qu'un dessinateur ou un calligraphe réalise des cartons pour n'importe quels supports : citons l'exemple du calligraphe Kamâl, qui signe la stèle en pierre de la Masjed-e Jâme' de Yazd, mais qui est plus souvent connu pour ses calligraphies sur mosaïque de céramique[24]. Un seul tailleur de pierre est connu pour la période turkmène : un dénommé 'Ali Ḥajjâr, qui sculpte une stèle épigraphique d'après les cartons d'une équipe de calligraphes pour le mausolée Shaykh Bâbâ à Maraghe (864 h./1459)[25].

B. La peinture murale

La peinture murale apparaît là où s'interrompent céramiques et pierres : sur le vaste espace des parois, et parfois même jusqu'aux coupoles. C'est donc un acteur incontournable de l'organisation décorative, et ce bien qu'elle n'ait probablement eu qu'une place réduite dans les plus imposants monuments (ex. la Masjed-e Kabud de Tabriz). La vulnérabilité du matériau a cependant conduit à en perdre la trace ; aussi, nulle peinture murale turkmène n'est aujourd'hui appréciable de visu. Les sources textuelles permettent néanmoins d'en retracer quelques traits distinctifs. C'est Francesco Romano qui en fourni le plus riche témoignage à travers sa description de Tabriz au début du XVI^e^ siècle. Il visite le palais Hasht Behesht et s'attarde sur une exceptionnelle peinture figurative ornant le grand hall (peut-être la salle de réception). À l'image des scènes commanditées par Timur pour son palais de Samarqand[26], les peintures de Tabriz retraçaient des grands événements historiques mettant en avant la puissance de l'Âq Qoyunlu Uzun Ḥasan :

> « Within the palace, on the ceiling of the great hall, are represented in gold, silver, and ultramarine blue, all the battles which took place in Persia a long time since ; and some embassies are to be seen which came from the Ottoman to Tauris [Tabriz] presenting themselves before Assambei [Uzun Ḥasan], with their demands and the answer he gace them written in the Persian character. There are also represented his hunting expeditions, on which he was accompanied by many lords, all on horseback, with dogs and falcons. There are also seen many animals like elephants and rhinoceroses, all signifying adventures which had happened to him. The ceiling of the great hall is decorated with beautiful gilding

[24] Cf. le chapitre 3 de cette troisième partie (II).
[25] MESHKÂTI 1349sh., p. 11, KARÂNG 1350sh., p. 38-42, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 396.
[26] LENTZ 1993, p. 253, d'après Ibn Arabshâh (*Tamerlane or Timur the Great Amir, from the Arabic Life of Ahmed ibn Arabshah*, trad. J.H. Saunders, Londres 1936).

and ultramarine. The figures are so well drawn that they appear like real living human beings. » (sic)[27]

Dans leur conception, ces peintures murales figuratives sont très proches de celles des manuscrits. Thomas Lentz a démontré l'existence de poncifs pour la réalisation de telles peintures : seules leurs dimensions les différencient véritablement de miniatures contemporaines[28]. On peut légitimement se questionner sur le rôle de telles mises en scènes historiques dans la propagande du pouvoir. À cet égard, leur impact était sans aucun doute plus étendu que les peintures de manuscrits : mais elles restèrent inévitablement confinées aux personnalités ayant accès au sultan[29] (proches, ambassadeurs, ou autres visiteurs admis dans son entourage).

Le décor du palais Hasht Behesht de Tabriz est le seul décor figuratif turkmène enregistré. Des représentations de peintures murales à sujet figuratif sont illustrées dans les miniatures contemporaines. Abolala Soudavar publie par exemple la peinture d'une *Khamse* de Neẓâmi, datée d'environ 1470 : un maître peintre et son assistant apparaissent en pleine activité, peignant au mur une scène figurative (**pl.183B**). L'image accompagne en fait la scène où Monzar observe les peintres qui décorent le château de Khavarnaq – un extrait du livre des « Haft Paykar »[30]. Les quelques peintures murales figuratives représentées sont souvent de simples illustrations du texte qu'elles accompagnent : citons la *Khamse* H.753 d'Istanbul (*c*. 1455-1460), contenant des représentations des portraits des sept princesses, suspendus au mur ou, de nouveau, le défit de peinture au palais (**pl.187**)[31]. Mais en dehors de ce contexte, les occurrences de peintures murales sont plus rares. L'album H.2153 contient une scène de monastère : un édifice dont l'intérieur est richement orné[32] (*c*. 1470-1490, **pl.197B**). Sur les parois sont peints des personnages inscrits dans des paysages, dans un style et une composition rappelant les peintures de manuscrits. Certains pans évoquent plus spécifiquement des épisodes bibliques. Cette scène de monastère se distingue des stéréotypes habituels, ce qui nous conduit à penser qu'elle fût peut-être peinte d'après un véritable décor. Les vestiges font cependant défaut pour en vérifier l'hypothétique origine.

[27] [ROMANO], éd. 1873, p. 174-175.
[28] Lentz s'appuie sur des exemples exclusivement timourides pour proposer un rapprochement entre la peinture murale et l'art du livre : voir LENTZ 1993, notamment p. 258-259.
[29] *Ibid*., p. 261.
[30] SOUDAVAR 1992, p. 138.
[31] ROBINSON 1979, p. 223.
[32] Son attribution reste problématique. Voir notamment l'article de Lisa Golombek dans GRUBE, SIMS 1980, ainsi que IPŞIROĞLU 1964, *Turks* 2005, p. 254.

La majorité des peintures murales semble avoir été non figuratives[33]. Lorsqu'il dresse un portrait des palais de Tabriz, Romano mentionne à plusieurs reprises des décors peints bleu cobalt et dorés. Cette décoration s'applique aux plafonds du grand hall du palais, mais aussi à celui du harem, à ses portes, et même à l'ensemble du pavillon d'été dudit harem. Romano va jusqu'à conférer à chaque habitant de Tabriz, ainsi qu'à de nombreuses mosquées, des murs bleu cobalt sur lesquels sont peints des motifs[34]. La répétition de ce trait décoratif laisse penser qu'il était répandu à cette période. Il ne manque pas de rappeler le décor de carreaux cobalt et or du mausolée de la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl.52C-D**) — une disposition pourtant hautement inhabituelle dans l'art de la céramique architecturale. Aussi courante soit-elle dans la peinture murale d'après le récit de Romano, cette composition apparaît rarement dans les représentations architecturales des manuscrits de notre période. Quelques scènes d'intérieur d'un *Shâh-nâme* fait à Shirâz (?) dans les années 1460 montrent néanmoins les écoinçons d'un arc peint à l'or sur un fond bleu (**pl.186A-B**). Peu abondant, ce décor encadre alors une peinture murale plus sobre, composée de végétaux bleus, épars sur un fond blanc. Cet agencement discret est séparé du lambris de carreaux découpés par une large bordure dorée.

Sans vouloir anticiper sur un sujet développé plus loin[35], il semble néanmoins opportun de rappeler la nature des peintures murales rencontrées dans l'art du livre qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu. Le décor des parois surmontant les lambris est rarement chargé. L'épaisse bordure dorée est quasiment une constante ; elle marque une délimitation avec la partie inférieure du mur (**pl.183B,186,188-190,192-193,197B**). Sous sa forme la plus étendue, elle divise les parois peintes en différents panneaux. Au-delà de cette bordure d'or, les murs sont ornés de motifs bleus sur un fond blanc. Ce travail peut être plus ou moins abondant. Les plus discrets exemples consistent en de fins filets bleus, parallèles à la bordure dorée (**pl.190**). Parfois, ces filets sont agrémentés de médaillons. Il arrive que ces décors bleus soient plus développés : quelques végétaux clairsemés, de plus amples compositions florales, jusqu'à la représentation d'arbres et d'animaux (**pl.186-188,192**). Tant par leur forme que par leur technique, ces peintures rappellent la vivacité des apports sinisants[36]. Plus rarement, les murs sont peints en orange sur fond blanc (**pl.188**). Si ces peintures de manuscrits ne peuvent être considérées comme une reproduction fiable des intérieurs turkmènes, la récurrence des décors

[33] LENTZ 1993, p. 261.
[34] Voir [ROMANO], éd. 1873, p. 175-176 (décors peints en bleu cobalt et dorés) et 167 (peints en bleu cobalt).
[35] Les représentations de décors architecturaux sont présentés ci-après (II).
[36] Cf. notamment LENTZ 1993, p. 261.

bleus sur fond blanc suggère pourtant leur diffusion. Les rares vestiges de peintures murales timourides confirment ce mode de décoration : les panneaux – très restaurés – du Gonbad-e Kabud à Shahr-e Sabz (1435-1436) en fournissent une illustration, avec toutefois l'adjonction de motifs orange[37] (**pl.182A**). Plusieurs peintures timourides laissent entrevoir une ornementation bleue et rouge sur un mur blanc[38] (**pl.182-183A**). Et lorsqu'il esquisse les palais de Tabriz, Romano décrit d'abord des salles « merveilleusement décorées de couches de ciment aux couleurs variées » : entendons des enduits peints, comme il le décrit plus nettement au sujet des parois surmontant le haut lambris de marbre dans le mausolée du palais Hasht Behesht de Tabriz[39]. Une ornementation peinte et dorée est plusieurs fois évoquée : un trait distinctif déjà rencontré dans le récit de l'ambassadeur Josafa Barbaro au début des années 1470[40]. De nos jours, ne s'offrent à notre regard que des parois enduites ou plâtrées. Les murs de certains édifices restaient parfois vierges de tout motif : les peintures de manuscrits illustrent cette pratique dans la seconde moitié du XV^e^ siècle (**pl.190A**). De nombreux muqarnas simplement badigeonnés de blanc sont encore observables autour de Yazd – marquant d'ailleurs une spécificité propre à la région. Les retombées de ces stalactites sont alors souvent marquées par un décor de mosaïques de céramiques (exemples en **pl.63D** ou **72A**). Enduits et peintures se mariaient parfaitement avec les carreaux découpés environnants. À Hasankayf, ceux qui ornaient la coupole étaient vraisemblablement associés à des céramiques (**pl.23C**). Mais tous ces enduits ont généralement été depuis longtemps refaits. Étaient-ils originellement peints ? C'est du moins ce que suggère un simple regard sur les peintures murales timourides conservées.

II. ORNEMENTS ET DÉCORS D'APRÈS QUELQUES MANUSCRITS TURKMÈNES

Aborder l'art du livre sous les Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu est un sujet aussi dense que délicat. Les recherches sur la question sont relativement récentes.

[37] PORTER 1999, pl. V, 10.

[38] C'est le cas, par exemple, des peintures du mausolée de Shirin Beyg Âqâ à Samarqand (787 h./1385-1386), ou de la madrasa de Gawhar Shâd à Herât (835 h./1432) GOLOMBEK 1993, p. 243.

[39] La citation est une traduction de la description suivante : « All r confire rooms are beautifully decorated with layers of cement of various colours. All the ceilings of the rooms are decorated and coloured with gilding and ultramarine blue ». Plus loin, Francesco romano rapporte au sujet du mausolée du palais (« mastabé ») : « All below is plastered in different colours ». Dans [ROMANO], éd. 1873, respectivement p. 170 et 174.

[40] BARBARO, éd. 1873, p. 52, au sujet du palais d'Uzun Ḥasan. Cf. encore [ROMANO], éd. 1873, p. 175, qui décrit en ces termes une partie du harem : « Among the rooms is a large one like a hall, with the walls all adorned with gold and plaster, looking like emerald and many other colours. »

L'identification même des manuscrits est souvent un point épineux : les dates sont peu fréquentes, et les noms de mécènes ou d'artistes font généralement défaut. À l'instar des panneaux décoratifs turkmènes, les manuscrits ont longtemps été confinés à la sphère timouride. C'est à partir des années 1960 qu'émerge une réflexion sur un style turkmène : Basil Gray, mais surtout Ivan Stchoukine et Basil Robinson, mettent alors en lumière des manuscrits sortis des ateliers qarâ qoyunlu et âq qoyunlu[41]. Il faut cependant attendre 1979 pour voir, sous la plume de Robinson, la pleine reconnaissance d'une peinture de cour distincte des productions timourides[42]. Depuis, plusieurs études ont permis de préciser notre connaissance sur l'art de cette période. Abolala Soudavar s'est penché sur l'origine de la peinture turkmène[43], Barbara Brend a consacré un chapitre entier aux manuscrits de cette période dans son ouvrage traitant des illustrations de *Khamse* de Neẓâmi[44], et de nombreux chercheurs ont ponctuellement publié des manuscrits ou des pages d'albums provenant des ateliers qarâ qoyunlu et âq qoyunlu[45]. Il manque cependant une étude globale sur le sujet. La thèse en cours de Simon Rettig sur la production manuscrite à Shirâz devrait apporter un éclairage nouveau sur l'art du livre sous les dynasties turkmènes[46]. En attendant, notre propos n'est donc pas d'envisager la question dans son ensemble.

Nous avons vu qu'un même artiste pouvait être à l'origine de la décoration de manuscrits et d'objets[47]. Quelles corrélations observer alors entre ces peintures et les céramiques architecturales ? Les décors représentés dans les miniatures peuvent-ils nous permettre de confirmer certaines spécificités décoratives propres à la période qarâ puis âq qoyunlu ? Ces problématiques seront abordées sous deux axes de réflexions : un regard large sur l'ornement, puis sur les représentations de décors architecturaux dans quelques manuscrits de cette période, devraient permettre de préciser les concordances avec l'art de la céramique.

[41] Voir notamment GRAY 1961, STCHOUKINE 1966, 1974, ROBINSON 1958, 1976, 1980.
[42] ROBINSON 1979, p. 215-248.
[43] SOUDAVAR 1992.
[44] BREND 2003, chapitre 4.
[45] Cf. notamment David Roxburgh dans *Turks* 2005 et ROXBURGH 2005, Francis Richard dans *Splendeurs persanes* 1997, ou encore SOUCEK 2000.
[46] La thèse de Simon Rettig sur l'art du livre à Shirâz sous les Âq Qoyunlu est prochainement attendue (« La production manuscrite à Chiraz sous les Aq-Qoyûnlû entre 1467 et 1503 », dir. Y. Porter, Aix-Marseille II). Ses conclusions devraient apporter une lumière nouvelle sur l'art du livre de cette période. Une thèse de doctorat sur les miniatures qarâ qoyunlu a par ailleurs été soutenue en 2000 sous la direction de Gönül Cantay : ATILGAN 2000 (non publiée).
[47] Cf. notamment les mentions qui en sont faites dans le *'Arz-e dâsht*, dans ESMAEELPOUR GHOOCHÂNI 2005/2006, p. 16-17.

A. DE PEINTURES EN GLAÇURES : RÉSONANCES ORNEMENTALES

Qu'il soit dessiné dans les livres ou tracé dans la céramique, le répertoire ornemental qarâ qoyunlu et âq qoyunlu témoigne de corrélations évidentes entre les deux matériaux. Le même héritage culturel, les mêmes artistes, concourent à sa création. Quels sont les parallèles relevés les plus significatifs ? Il ne s'agit pas de proposer une étude des manuscrits turkmènes, mais simplement d'observer les lignes ornementales communes aux céramiques architecturales à travers quelques manuscrits significatifs de cette période.

La différenciation entre les peintures timourides et turkmènes est souvent délicate[48] : les premiers manuscrits semblent précisément se distinguer par des apports mixtes, hérités des traditions jalâ'irides (736-835h./1336-1432) mais aussi timourides (771-912h./1370-1506). Plusieurs manuscrits illustrent cette confluence d'apports artistiques sous les Turkmènes. Une *Khamse* d'Amir Khosrow datée du 6 *Rajab* 855 h./4 août 1451 possède neuf peintures (Rampur Raza Library, 4140), réalisées pour une clientèle non princière durant le règne des Qarâ Qoyunlu – vraisemblablement à Tabriz[49] (**pl.184**). Elles témoignent d'un héritage jalâi'ride encore vibrant : Barbara Brend souligne notamment combien les paysages, de par leur délicatesse et leur tranquillité, émergent de précédents probablement jalâ'irides. La représentation de la nature présente pourtant quelques marqueurs turkmènes, avec ses arbres délicatement dessinés, ses parterres de fleurs précautionneusement différenciées, ou encore ses paires de cyprès[50] : un répertoire végétal qui n'est pas sans rappeller celui des céramiques architecturales. Deux *Khamse* de l'India Office Library, publiées par Basil Robinson[51], illustrent cette prédominance de massifs de plantes et de fleurs diversifiées durant la seconde moitié du XV^e^ siècle, et leurs parallèles avec les décors de céramique. L'une, datée de 870 h./1465, reprend le texte de Jamâli (Manuscript 138, Ethé 1284, **pl.188B**) ; l'autre, de Neẓâmi, est datée d'environ 1505 à partir de critères stylistiques (Manuscript 387, Ethé 976, **pl.194-196**). Toutes deux exposent des espèces de pivoines, lotus, ou rosettes proches des canons sur céramique. Les palmettes nervurées à contours festonnés sont notamment frappantes par leurs connexions avec les carreaux peints turkmènes (comparer avec **pl.37,86** et suite). Même le cyprès apparaît à quelques reprises sur des mosaïques de carreaux

[48] CANBY 1993, p. 67 ; GRABAR 1999, p. 82.
[49] Une autre possibilité serait que ces peintures aient été fabriquées dans un centre où le style jalâ'iride était introduit (Yazd, alors encore timouride ? Shirâz ?). Barbara Brend penche plutôt pour une attribution aux Qarâ Qoyunlu, et ce en vertu de critères stylistiques. BREND 2003, p. 102.
[50] BREND 2003, p. 103. Voir aussi CANBY 1993, p. 55.
[51] ROBINSON 1976.

découpés (**pl.5D,51C**) ; il est alors mêlé à des arabesques végétales qui évoquent les motifs d'arbres enlacés si fréquemment observés dans l'art de la miniature persane[52]. Pour B. Brend, les paires de cyprès, observées par exemple dans la *Khamse* Rampur Raza (**pl.184**), rappellent de fréquentes compositions safavides faites à Tabriz au XVI^e^ siècle, et indiquent donc une possible origine tabrizi[53]. D'autres spécificités semblent permettre des rapprochements formels avec la capitale turkmène. Ainsi, la scène d'intérieur présentant Khosrow reçut par Mohin Bânu, dans cette même *Khamse* Rampur Raza, s'organise sous un plafond plat soutenu par deux consoles lobées – soit un arc kilil recticurviligne (**pl.184A**). Les arcs kilils sont relativement fréquents dans les scènes d'intérieur du répertoire turkmène (**pl.188A, 190,193B**), mais cette forme plus complexe est inhabituelle. C'est pourquoi B. Brend la rapproche d'antécédents il-khânids rattachés à la ville de Tabriz[54] : le motif est en effet observé dans le *Jâmi' al-Tawârikh*, ou encore sur une niche de la Masjed-e Jâme' de 'Ali Shâh à Tabriz[55]. On relèvera combien la continuité avec des formes plus anciennes reste visible sous les Turkmènes : les végétaux (cf. les palmettes nervurées) et les nombreuses figures polylobées sont autant de motifs issus du répertoire il-khânid[56], communs aux décorations sur céramique ou sur papier d'époque turkmène.

Mais les apports artistiques timourides sont une autre composante essentielle de cette production turkmène. À Shirâz ou Bagdad par exemple, les manuscrits issus des *ketâb-khâne* ont probablement bénéficié d'un renouveau artistique insufflé par la venue d'artistes de Herât, capitale Timouride conquise un court moment par Jahânshâh (1458). Priscilla Soucek s'est intéressée au *Shâh-nâme* Ann Arbor (**pl.186**), produit entre 1450 et 1465, démontrant que ses peintures possèdent des apports proprement jalâ'irides, mais introduites dans un manuscrit turkmène par le biais d'artistes formés à Herât, puis arrivés à Bagdad après 1459-1460 sous le mécénat du Qarâ Qoyunlu Pir Budâq[57]. C'est encore le cas d'une *Khamse* d'Amir Khosrow copiée à Bagdad en *shavvâl* 867 h./juin-juillet 1463 par Maḫmud al-Kâteb (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1021)[58]. Le calligraphe est connu pour avoir copié plusieurs manuscrits : depuis un Neẓâmi de 1431 pour le Timouride Shâh Rokh, jusqu'à une *Khamse* de Jamâli en 1465[59].

---

[52] La récurrence du motif d'arbres entrelacés dans les arts de l'Islam a été mise en avant par M. Yves Porter lors d'une conférence menée à l'EFEO à Paris, le 5 février 2010.
[53] BREND 2003, p. 103.
[54] *Idem*.
[55] WILBER 1955, pl. 112, 38.
[56] Sur les contacts avec l'art il-khânide, voir le chapitre 2 de cette troisième partie.
[57] SOUCEK 2000, p.
[58] STCHOUKINE 1972, p. 8 ; BREND 2003, p. 105-106.
[59] Un dénommé Maḫmud œuvre en 835 h./1431 à une *Khamse* de Neẓâmi faite pour Shâh Rokh (Musée de l'Hermitage, VR-1000). En 857 h./1453, il signe « Maḫmud ebn Moḫammad » sur un

Dans l'art de la céramique architecturale, un certain Maḥmud est également identifié à Taft, où il copie la frise de fondation de la *khâneqâh* et mausolée de Shâh Khalilollâh (876 h./1470-1471, **pl.95-96**). S'agit-il du même calligraphe ? Il est difficile d'en juger à partir des rares publications de pages copiées par Maḥmud. Barbara Brend a démontré l'intervention de plusieurs peintres pour cette *Khamse*[60]. Certaines peintures dépeignent une nouvelle fois des apports herâtis évidents : elles sont l'œuvre d'un « peintre A », un artiste de Herât conduit à Bagdad suite à l'expansion qarâ qoyunlu, copiant les canons timourides sans toutefois les égaler complètement. Brend émet l'hypothèse qu'il ait reproduit des images vues à Herât mais peintes d'après son seul souvenir ; à moins qu'il ait été simplement trop âgé pour reproduire fidèlement les exemples timourides – voire les deux. Un « peintre B » serait l'auteur de peintures dans le pur style turkmène, avec sa palette chromatique vibrante, ses modes de représentation des personnages, de leurs costumes, son dynamisme, etc. Ce manuscrit constitue par conséquent un important témoignage de l'émergence d'un style de cour turkmène, associé à l'introduction d'apports herâtis à Bagdad – offrant par la même occasion un reflet probable que ce que fut la peinture timouride de Herât au tournant des années 1450[61]. Ne nous méprenons pas néanmoins : des apports timourides sont évidemment visibles avant même la prise de Herât par les Moutons noirs. Le *Shâh-nâme* de la collection Sadruddin Âgâ Khân est daté du 1er *Rabi'* I 861 h./27 janvier 1457 par son colophon[62] (**pl.185**). Il fut probablement fabriqué à Shirâz pour Pir Budâq, juste avant l'arrivée marquée d'artistes herâtis. La continuité artistique avec les productions timourides y est ostensible. Anthony Welch remarque que les trente-trois peintures, en grande partie réalisées par le même peintre, attestent d'un maître novateur, travaillant cependant dans la continuité des traditions shirâzis. Il conclut que ce manuscrit n'est pas seulement « one of the earliest books produced for a Turcoman patron in Shiraz, it is also (…) one of the few manuscripts that contain pictures in

---

Divân de Qâṣem al-Anvâr (Vienne, Nationalbibliothek), puis une *Khamse* d'Amir Khosrow datée de 867 h./1463 (Oxford, Bodleian Library). Le nom de Maḥmud ebn Moḥammad ebn Maḥmud al-Jamâli apparaît en 1457 sur le *Shâh-nâme* de la collection Sadruddin Âgâ Khân. C'est par ailleurs le nom de « Shaykh Maḥmud » qui apparaît en 1461, sur un Neẓâmi (Topkapı Sarayı Müzesi, H.761). Le même calligraphe aurait copié, en 870 h./1465, une *Khamse* de Jamâli (Bristish Library, I.O.Islamic 138). Voir la discussion sur ce calligraphe dans BREND 2003, p. 107-108. Voir également Priscilla Soucek dans GRAY 1979 A, p. 28, Anthony Welch dans WELCH 1982, p. 57 et 60, et ROBINSON 1991, p. 34.

[60] BREND 2003, p. 105-106.

[61] Rappelons que les manuscrits timourides sont mal identifiés entre la mort de Shâh Rokh (1447) et le début de règne de Ḥosayn Bayqara (1470). Il semble en effet que les les cours turkmènes de Tabriz, Shirâz et Bagdad aient été plus attractives en cette période. CANBY 1993, p. 67.

[62] Sur ce manuscrit, voir WELCH 1982, p. 57-60, ainsi que ROBINSON 1991, p. 26.

both the traditional Shiraz and the new "Turkman" styles. »[63] La scène de l'oiseau Simorgh abandonnant l'enfant Zal est surprenante par la densité de ses végétaux (**pl.185B**). Les feuilles festonnées habillant l'arbre, dans la partie gauche de la scène, ou encore le tracé des rochers, rappellent une nouvelle fois le vocabulaire ornemental des décors architecturaux peints sous glaçure. L'enluminure du colophon est à son tour remarquable, de par l'emphase et l'équilibre des teintes bleu cobalt et dorées (**pl.185A**) : une association de couleurs relativement récurrente. On la remarque en effet dans les peintures de manuscrits (notamment sur de nombreux vêtements) et, à bien des égards, elle ne manque pas de rappeler quelques-uns des plus surprenants carreaux architecturaux – les hexagones bleu cobalt à rehauts d'or ornant parois et coupole interne à Tabriz (**pl.52C-D**). La vivacité de la palette chromatique turkmène a souvent été remarquée. Francis Richard a notamment souligné la profondeur du bleu dans un *Kalile va Demne* de la BnF (Suppl. persan 1639), exécuté à Tabriz en 872 h./1467[64]. Les scènes d'extérieur de ses peintures sont disposées sur fond d'or, ou se détachent sur un ciel d'un bleu soutenu : le lapis lazuli y est abondamment employé[65]. L'intensité du bleu mérite également d'être souligné pour plusieurs carreaux rattachés au site de Tabriz (**pl.52D**) : l'introduction de lapis dans le décor de ces pièces est-elle possible[66] ? Des analyses seraient à faire, mais il pourrait être intéressant de savoir si l'emploi massif de ce matériau peut être mis en relation avec le site de Tabriz. Le caractère novateur des productions manuscrites turkmènes est, quoi qu'il en soit, une évidence ; il a été ainsi résumé par David Roxburgh[67] :

> « What remains intriguing about Qaraqoyunlu and Aqqoyunlu book arts from the 1450s onward is that they do not simply reproduce the aesthetic of earlier Timurid manuscripts, but instead blend the metropolitan idioms of Herat and Shiraz, which under the Timurids were quite distinct. »

---

[63] WELCH 1982, p. 60. Anthony Welch ajoute également que ce peintre est probablement l'un des principaux artistes de la ville de Shirâz, auquel on attribue plusieurs peintures. Celles de ce manuscrit constituent néanmoins les plus importantes *item* de sa production. Pour les autres réalisations de ce peintre, voir ROBINSON 1991, p. 26, qui lui attribue un *Kolliyat* de Sa'di produit en 1448 (Dublin, Chester Beatty Library, MS275), ainsi que deux *Khamse* de Neẓâmi non datées (Paris, Bibliothèque nationale, et Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi).

[64] Je tiens à remercier vivement Francis Richard pour avoir attiré mon attention sur ce point. Le manuscrit a par ailleurs été publié par ses soins dans le catalogue *Splendeurs persanes* 1997, cat. 76 p. 115, ainsi que dans ROBINSON 1958, p. 79, STCHOUKINE 1954, p. 61, GRAY 1979A, cat. 46 p. 83.

[65] Le matériau, coûteux, n'a guère été économisé pour ce manuscrit : il apparaît en couche relativement épaisse, et n'a été que modérément broyé (les éclats restent clairement visibles).

[66] Les carreaux en « bleu-et-blanc » présentent un bleu particulièrement profond (**pl.83-94**) ; il est toutefois réalisé en cobalt (je remercie ici Yves Porter pour m'avoir éclairé sur le matériau employé pour le décor de ces carreaux). Les hexagones bleu cobalt rehaussés d'or (**pl.52D**) n'ont pu faire l'objet d'un examen rapproché : l'emploi de lapis lazuli pourrait-il expliquer la densité chromatique dont ils font preuve ? Des analyses restent à faire, mais Ph. Colomban a démontré l'utilisation du lapis dans certains carreaux timourides (COLOMBAN 2003).

[67] *Turks* 2005, p. 200.

Si le mécénat de Pir Budâq est relativement bien connu, on constate en revanche que les noms de Jahânshâh ou d'Uzun Ḥasan – pourtant les principaux acteurs des États turkmènes – n'apparaissent jamais dans les colophons[68] : une situation relativement analogue à celle constatée pour la céramique architecturale. Les *ketâb-khâne* des grands centres comme Tabriz, Shirâz, Bagdad, mais aussi Eṣfahân ou Yazd, ont néanmoins été probablement repris par les pouvoirs turkmènes[69]. S. Canby remarque que des manuscrits furent produits pour une variété d'autres patrons, notamment durant la domination d'Uzun Ḥasan (1467-1478)[70]. Quelques manuscrits ont parfois été attribués à Uzun Ḥasan lui-même. Mais il faut attendre les fils du Mouton blanc pour retrouver un mécénat royal clairement identifiable – Khalil (m. 1478), Ya'qub (r. 1478-1490), et Rostâm (1493-1497).

Le mécénat de Ya'qub est notamment remarquable. Il est l'un des principaux protecteurs des artistes, calligraphes, mais aussi hommes de lettres, la poésie prenant une place véritablement centrale dans la vie culturelle de la cour turkmène[71]. Des mécènes tels que Pir Budâq demeurent un modèle pour les princes et souverains de cette fin de siècle soucieux de constituer une bibliothèque de référence[72]. Les manuscrits à peinture élaborés sous le mécénat de Ya'qub reprennent des traits déjà observés : des compositions dynamiques, des couleurs chatoyantes, une végétation délicatement variée, … Mais une rupture est introduite à travers des sujets plus foisonnants et une mise en page qui commence à évoluer[73]. La représentation de « Bahrâm chez la Princesse du Pavillon Jaune », dans la *Khamse* de Neẓâmi faite à Tabriz en 886 h./1481, en est une belle illustration (Topkapı Sarayı

[68] ROBINSON 1979, p. 216 et 241. Voir également ROBINSON 1991, p. 22, qui décrit en ces termes le rapport d'Uzun Ḥasan aux arts : « He had his palaces decorated with murals, and through interested in history he had no literary or artistic pretensions. ». David James mentionne néanmoins un Coran, conservé à la bibliothèque Astan-e Qods de Qom, qui aurait été fait en 1471 pour Uzun Ḥasan (JAMES 1992, p. 38). Il ne précise néanmoins pas sur quoi repose son attribution, et ne mentionne pas de colophon portant le nom du souverain âq qoyunlu. Enfin, Francis Richard mentionne un manuscrit qui aurait pu être mis en vers pour Jahânshâh (BnF, suppl. persan 1325) – mais le colophon ne porte toujours pas le nom du Qarâ Qoyunlu (RICHARD 1989, p. 92).

[69] Remarque de RETTIG 2002/2003, p. 40.

[70] CANBY 1993, p. 70.

[71] ROBINSON 1991, p. 22 et Roxburgh dans *Turks* 2005, p. 199. Voir surtout la récente thèse de doctorat soutenue par Chad Lingwood à l'université de Toronto (dir. Maria Subtelny), sur la littérature à la cour de Ya'qub à Tabriz ; LINGWOOD 2009.

[72] « In the arts of the book, the cultural stage of the late Timurid and Turkmen courts developed the traditions fostered by earlier patrons. Bibliophile rulers and princes including (…) Pir Budaq served as exemplars, their libraries reflecting their individual preferences or representing what the ideal ruler should possess. » David Roxburgh dans *Turks* 2005, p. 200.

[73] Francis Richard dans *Splendeurs persanes* 1997, p. 96.

Müzesi, H. 762, f. 177v, **pl.193B**)[74]. Le point véritablement novateur de cette période est l'importance prise par des peintures isolées, n'ayant pas l'ambition d'illustrer un texte, et qui sont montées en albums. Ces images peuvent être des esquisses ou modèles pour des œuvres futures, ou simplement des peintures appréciées pour leur seule valeur esthétique. Elles témoignent d'un renouveau artistique inspiré par des modèles chinois renforcés, et manifestent une volonté d'expérimentation saisissante[75]. Le répertoire sinisant s'affirme dans ces albums au travers de personnages proprement chinois, ou de nombreuses scènes d'oiseaux, d'animaux, inscrits dans un décor d'arbres sinueux et de végétaux sinisants. Mais, comme dans les manuscrits précédents, les éléments de connexion avec la céramique restent inchangés. La « scène de trône » de l'album H.2153, probablement réalisée à Tabriz (?) vers 1470-1490 (Topkapı Sarayı, f. 90b-91a), offre un exemple de cette production (**pl.197A**)[76]. Les médaillons polylobés y sont notablement nombreux : ils s'enchaînent pour orner le baldaquin central ou, comme souvent dans les peintures de cette période, habillent les robes des courtisans[77]. Ce type de médaillon à base cintré, issu d'antécédents chinois[78], est fréquent dans les albums : il délimite par exemple un encadrement de plusieurs dessins de l'album Diez, conservé à Berlin (**pl.199A-C**). On le retrouve également sur des textiles (**pl.199D**), et sur de nombreux décors architecturaux de cette période. La végétation de la « scène de trône » est par ailleurs particulièrement foisonnante (**pl.197A**). La multitude de fleurs et de feuilles offrent autant de parallèles à notre répertoire sur céramique : les nombreux lotus, les rosettes variées, les nuages, nodules, et même, dans certains cas, la formation du décor en double réseau superposé de rinceaux, font échos aux mosaïques de carreaux découpés turkmènes. Les palmettes festonnées marquent plutôt le petit répertoire de céramiques peintes sous glaçure. Ces éléments décoratifs s'inscrivent une nouvelle fois dans la continuité des productions artistiques jalâ'irides et timourides du début du siècle. Mais le point singulier reste le surdéveloppement ambitieux des feuilles de lotus dans les albums turkmènes de la fin du XV^e^ siècle (**pl.199B**) : or, on retrouve ces compositions quasi fantastiques dans les décors architecturaux qarâ qoyunlu dès 857 h./1453 (**pl.5**).

---

[74] Au sujet de ce manuscrit et de la datation de ses 19 peintures, voir STCHOUKINE 1966.

[75] L'expression est de David Roxburgh (« they manifest an *openness to experimentation* that makes the new naturalism of the Timurid court appear almost timid by comparison »). *Turks* 2005, p. 200. Michael Rogers souligne par ailleurs combien ces albums témoignent de « l'importance cruciale » de l'art jalâ'iride de Bagdad et Tabriz (*c*. 1370-1410) pour le développement de la peinture persane du XV^e^ siècle (ROGERS 1990, p. 21).

[76] Cette scène a été plusieurs fois publiée : GRUBE, SIMS 1980, fig. 131 ; *Turks* 2005, p. 253.

[77] Sur ces motifs comme caractéristiques des vêtements dans les manuscrits turkmènes (quatrième quart du XV^e^ siècle), voir SOUDAVAR 1992, n. 130 p. 125. RETTIG 2002/2003, p. 40.

[78] Sur les antécédents à ces formes ornementales, voir RAWSON 1984, à partir p. 125.

Parallèlement à ces productions de cour, de nombreux ateliers indépendants développent à Shirâz un style dit « commercial ». Ces manuscrits, d'une qualité moindre, ne sont plus commandités par un mécène mais destinés à être commercialisés. Il ne s'agit pas ici de s'appesantir sur les caractéristiques de cette production[79], mais d'en souligner la formidable diffusion. En effet, la dispersion de ces manuscrits sur le marché assura l'expansion d'un style turkmène à travers l'Iran, mais aussi la Turquie ottomane et l'Inde[80]. L'impact des productions de cour n'en fut pas moins notable : les manuscrits sortis du *ketâb-khâne* âq qoyunlu de Tabriz, par exemple, constituent un art de transition fondamental pour la compréhension des productions safavides du début du XVI^e^ siècle. Arts du livre et de la céramique turkmènes s'apparentent donc par leurs résonances dans les productions artistiques voisines ou futures.

B. LA REPRÉSENTATION DE DÉCORS ARCHITECTURAUX DANS LES PEINTURES TURKMÈNES

Les peintures des manuscrits ne peuvent être considérées comme la représentation réaliste d'un contexte architectural. Pourtant, elles donnent à voir une image de la société qui ne peut être complètement étrangère au milieu dépeint par les artistes[81]. Le poids des traditions dans les modes de représentation ne permet probablement pas d'offrir des informations strictement contemporaines à la période qui nous intéresse, mais ces peintures permettent de compléter notre vision de décors architecturaux aujourd'hui fort incomplets.

1. Remarques générales sur les décors représentés

L'organisation des décors sur les vestiges observés est conforme à leurs représentations sur les miniatures. Les extérieurs sont parés de briques tandis que, à l'intérieur, le découpage lambris/parois est systématique. La composition de ces intérieurs est souvent surmontée par un arc (kilil, recticurviligne, polylobé), recentrant ainsi l'action de la

[79] Pour de plus amples détails sur ce « style commercial », voir ROBINSON 1979, p. 243-244, ou encore CANBY 1993, p. 70-71, BREND 2003, p. 110.
[80] CANBY 1993, p. 71.
[81] Cf. le point de vue de Thomas Lentz à cet égard : « Whether or not the use of Timurid manuscript illustration as historical documentation is accepted, one can still perceive wall paintings in manuscript illustration as representative of an ideal, an embodiment of what was both desired and deemed necessary among the Timurid cultural elite. Their manuscript painting may be blatantly artificial in its presentation, an aspect which intentionally filters its contents, but the constructed world it portrays embodies real attitudes and ideas about the Timurids' evolving political and cultural ideology, including their views of the aesthetic process. » LENTZ 1993, p. 254.

scène représentée (**pl.190,192A,197B**) : une structure rappelant celle de nombreux panneaux en pierre ou céramique. Plus rarement, c'est un tissu qui remplace cet arc structurel (**pl.186D**)[82]. La retombée de ses plis reprend alors un découpage ornemental commun à la céramique architecturale ou à l'enluminure. Les fenêtres, parfois abritées d'un rideau ou d'un store en tissu (**pl.183B**), sont scellées par des moucharabiehs (**pl.186B-C**), des vitraux en verre (**pl.193C**), voire de simples balustrades de bois (**pl.186D**,**192A**). Au sol, un dallage apparaît sous les tapis. Il prend quelques fois la forme de panneaux hexagonaux vert clair ou bleus mais, plus souvent, celle de dalles rectangulaires roses, vertes, voire presque grises (cf. **pl.190** ou **192**). On ne peut définir avec certitude les matériaux auxquels font référence ces pavements : les pavages roses ou grises pourraient être rapprochés du marbre ou d'une quelconque autre pierre, mais les dalles de forme hexagonale évoquent des carreaux de pavement. Ces témoignages nous sont d'autant plus précieux que les pavements d'origine ont rarement été conservés.

La partie supérieure des murs et les écoinçons des arcs sont parés de peintures. Une large bordure dorée marque la frontière entre parois et lambris (**pl.183B,186,188-190,192-193,197B**). Au-delà, les décors varient en complexité. Ils arborent dans certains cas une sobre monochromie : généralement du blanc, comme sur les peintures du *Kalile va Demne* de la BnF (Suppl. persan 1639, 872 h./1467, **pl.190**.). C'est, à titre plus exceptionnel, une peinture jaune qui recouvre les parois : à l'instar d'une scène d'intérieur de la *Khamse* d'Amir Khosrow faite à Bagdad en 867 h./1463 (Topkapı Sarayı Müzesi, R.1021, **pl.189**). Plus souvent, les parois blanches sont rehaussées de peintures bleues : depuis de timides bordures ornementales (**pl.186A-B,190**) jusqu'aux plus denses compositions végétales, voire animales (**pl.183,186D,188**) – empreintes d'apports sinisants. Ces décors bleus sont alors généralement structurés en médaillons : une formule caractérisant déjà les décors de céramique. Les peintures orange ou rouges sur fond blanc sont peu fréquentes dans les miniatures. Le folio 93 de la *Khamse* de Neẓâmi de la BnF (Suppl. persan 1112, *c*. 1450-1460, **pl.188A**)[83] fournit toutefois un exemple d'une pratique encore perceptible à travers les vestiges timourides (cf. madrasa de Gawhar Shâd à Herât, 835 h./1432, **pl.182D,183**). Des panneaux peints plus denses mettent parfois l'accent sur certaines zones architecturales. Citons pour exemples les écoinçons d'une mosquée aux folios 105v-106r de la *Khamse* de Neẓâmi conservée au

[82] Cf. « Luhrasp aborde les héros », *Shâh-nâme*, Shirâz (?), vers 1460 (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1963/1.58).
[83] Suppl. persan 1112. Publié dans Richard 1997, p. 82.

Topkapı (H.761, **pl.192B**)[84], ornés de petits motifs végétaux jaunes et verts sur un fond bleu cobalt. Plus étonnant est le décor, déjà signalé, des écoinçons dorés sur fond bleu cobalt de plusieurs scènes d'intérieur du *Shâh-nâme* Ann Arbor (1963/1, *c*. 1450-1465 ; **pl.186**)[85] : une technique de peinture murale mentionnée dans les textes mais pour laquelle aucune trace ne subsiste[86]. Les écoinçons sont plus souvent représentés uniformément dorés (**pl.183B,190**)[87], ou peints en vert, rouge, bleu sur fond or (**pl.188, 192A**)[88]. Ces décors dorés sont à rapprocher des épaisses frises murales déjà mentionnées. La scène précédemment citée d'un intérieur de mosquée, dans la *Khamse* H.761 (**pl.192B**), présente un plus abondant décor. L'artiste a-t-il voulu dessiner des peintures ou des carreaux ? Le premier de ces matériaux semble l'emporter, bien qu'une ambiguïté subsiste. Le mihrâb, l'écran de l'*eyvân*, sa corniche, la porte d'entrée, le haut minaret : tous combinent de denses décors principalement bleus et or, avec une pointe de blanc, de rouge, voire de vert. Les panneaux reprennent une structure largement observée dans les mosaïques de carreaux découpés. Il s'agit de compositions sous arcs, surmontées de cartouches. Un décor distinct marque chaque zone (panneau sous arc, écoinçons, cartouches, muqarnas, etc.), séparée par des frises décoratives. Le remplissage des panneaux s'articule autour d'entrelacs de palmettes et de cartouches variés, dessinant des médaillons sur un fond dense de tiges fleuries. La corrélation entre la représentation de ces peintures murales (?) et les panneaux de céramiques conservés est frappante. Enfin, il convient de mentionner la remarquable représentation de panneaux peints figuratifs à l'intérieur d'un monastère, dans un album conservé à Topkapı (H.2153, **pl.197B**) : des thèmes bibliques aux couleurs chatoyantes, et partageant un mode de représentation commun aux peintures des miniatures contemporaines[89].

[84] Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, H.761. Publié dans *Turks* 2005, p. 251.
[85] Shirâz (?), *c*. 1460, conservé à Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, cf. notamment 1963/1.42 et 43.
[86] [ROMANO], éd. 1873, p. 167, déjà cité en première partie (chapitre 2) et seconde partie (chapitre 1).
[87] Exemples *Kalile ve Demne*, f. 56v, Paris, BnF, suppl. persan1639, ou « Scène dans un monastère » de l'album H.2153 conservé à Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.
[88] Exemples *Golestân* de Sa'di, f. 90b, Londres, British Library, Or. 13949, ou *Khamse*, de Neẓâmi, f. 93, Paris, BnF, suppl. persan 1112 (RICHARD 1997, p. 82).
[89] Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2153, f. 131b. David Roxburgh date cette peinture des années 1470-1490 (*Turks* 2005, p. 254). Golombek a analysé cette œuvre, sans toutefois se prononcer précisément sur sa datation ; voir la publication du colloque de 1980 dirigée par Ernst Grube et Eleanor Sims, GRUBE, SIMS 1980 (p. 130-135 pour l'article de Lisa Golombek). Une description de ces représentations a déjà été faite ci-dessus (I, B.Peinture murale).

2. La représentation des céramiques architecturales

Les représentations d'architectures proposent une gamme riche et variée de céramiques architecturales et de briques *bannâ'i*. Les carreaux servent généralement à orner les lambris des intérieurs, qu'il s'agisse de palais, de mosquées, ou de plus simples pavillons. L'association de carreaux octogonaux et d'étoiles à quatre branches apparaît encore dans certaines peintures (**fig. 41**)[90]. Ce mode de décor architectural, très en vogue aux XIII^e^-XIV^e^ siècles, semble être pourtant devenu obsolète à l'époque des Turkmènes.

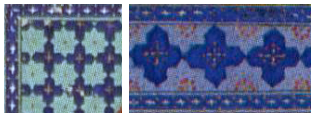


Figure 41 : Istanbul, Topkapı H.1021, f.166r et Dublin, Chester Beatty T.401, f.70v (Détails des pl. 189A et 194A)

Mais ce sont plus généralement des carreaux hexagonaux qui sont représentés dans les céramiques illustrées dans la miniature turkmène. Plusieurs lambris se composent d'hexagones entourés de rubans : un principe décoratif très employé dans les panneaux conservés. Comment, par exemple, ne pas penser aux lambris de la région de Yazd en regardant la « chute de l'architecte Simnar », dans la *Khamse* de l'India Office Library datée de 894 h./1488 (**fig. 42**)[91]. Chaque intersection de ruban y est marquée par un triangle. Or, ce type de composition est observé dans plusieurs édifices de la région[92].

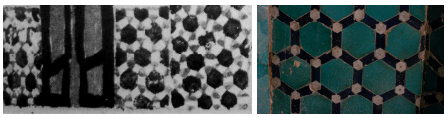


Figure 42 : India Office Library, Ethé 972, f.203v, et Yazd, Masjed-e Sar-e Rig (lambris du mihrâb, A19) (détails des pl. 194B et 62C)

Le même décor est adopté dans la scène de monastère de l'album H.2153 du Topkapı (*c.* 1470-1490, **pl.197B**)[93] : les lambris présentent ici d'intéressantes modulations autour d'un même thème. En effet, le monastère possède également des lambris de carreaux hexagonaux entourés d'un ruban se divisant en hexagones allongés. À un autre étage, le ruban

[90] Exemples Cf., pour exemples, le folio 166r d'une *Khamse* faite à Bagdad (*shavval* 867 h./juin-juillet 1463 et *c.* 1520), et conservée à Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, H.1021 (publiée dans *Turks* 2005, p. 249). Voir aussi la contremarche du folio 70v dans un *Diwan* de Hedâyat dédicacé à Sultan Khalil (Tabriz (?), *c.* 1478 ; Dublin, Chester Beatty Library, T.401). Publié dans *Timur*… 1989, p. 238.

[91] *Khamse* de Neẓâmi (Iran, 894 h./1488), India Office Library, Johnson MS, Manuscript 402 : Ethé 972, f. 203b ; publiée dans ROBINSON 1976, ill. 85.

[92] Cf. pour exemples les lambris des mosquées Amir Khizrshâh à Yazd, Shâh Vali de Taft, ou le complexe Tâqi al-Din Dâdâ à Bondarâbâd. Un discrète variante de cette composition consiste en l'incorporation de petits hexagones à la place de triangles (cf. **pl.153**).

[93] f. 131v ; Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2153. Voir *Turks* 2005, p. 254.

se subdivise en étoiles à trois branches. Ces représentations de décors ne sont pas isolées : les différents rubans scindés autour d'hexagones se rencontrent sur d'autres peintures contemporaines comme sur la céramique architecturale[94]. On remarque par ailleurs que la plupart de ces carreaux se caractérisent par leur gamme chromatique : des rehauts d'or sur un fond bleu clair à bleu cobalt (**pl.186,188,192,193C,194A,197B**). Une telle technique décorative a déjà été soulignée pour son emploi particulier à Tabriz (Masjed-e Kabud, **pl.52D**, et peintures murales d'après les sources textuelles). La fréquence de ces décors dans les peintures de manuscrits[95] interroge une nouvelle fois sur leur importance aux époques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Certains panneaux représentés illustrent des carreaux hexagonaux bleus rehaussés d'or, mais exempts de rubans – un agencement propre à la Masjed-e Kabud de Tabriz. Des nuances chromatiques sont parfois apportées, comme l'illustre le folio 70v d'un *Divân* dédicacé à Sultan Khalil (**fig. 43**)[96].

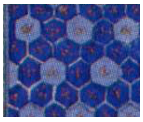


Figure 43 : Dublin, Chester Beatty, T.401, f.70v (détail de pl. 194)

Un dernier agencement centré sur les carreaux hexagonaux mérite d'être souligné : l'hexagone associé aux triangles. Ce type de composition, qui apparaît sur la scène de monastère de l'album H.2153 de Topkapı (**pl.197C**), est quelquefois représenté dans les peintures turkmènes (**pl.183B,187A,195B**)[97]. Or, ils rappellent par bien des aspects les « bleu-et-blancs » rattachés au site de Tabriz (**pl.86-94**). La scène du mariage de Khosrow, dans une *Khamse* datée de *c*. 1505 à l'India Office Library (**fig. 44**)[98], a pour fond un lambris de

[94] Les rubans constitués d'hexagones ont été rencontrés, par exemple, à Taft, Yazd ou Bondarâbâd (A17, A19, B2 ; **pl.153**). Tandis que la division en étoiles tripartites est déjà observée sur, par exemple, le *Shâh-nâme* Ann Arbor (University of Michigan Museum of Art), fait à Shirâz (?) vers 1460 (cf. « Luhrasp aborde les héros », 1963/1.58, **pl.186**) ; ou la *Khamse* de Neẓâmi, faite également à Shirâz vers 1450-1460 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Suppl. persan 1112, cf. f. 93 ; publié dans RICHARD 1997, p. 82) (**pl.188**).

[95] Les exemples sont nombreux. Voir par exemple plusieurs scènes du *Shâh-nâme* Ann Arbor fait à Shirâz (?) vers 1460 (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1963.1.42-43, **pl.186**), ou du *Golestân* de Sa'di, réalisé vers 1460 (Londres, British Library, Or. 13949, f. 90b, publié dans TITLEY 1983, pl. 5 ; **pl.192A**).

[96] *Divân* de Hedâyat, Tabriz (?), *c*. 1478 (Dublin, Chester Beatty Library, T.401, f.70b). Voir *Timur*… 1989, p. 238. Le même décor est observé dans l'Empire ottoman sur le mausolée du prince Çem, à Bursa, en 1479 (**pl.267**). Il aurait probablement été réalisé par une équipe de décorateurs turkmènes ; il en est question dans le chapitre 3 de cette même partie (III).

[97] Cf. IPŞIROĞLU 1980, pl. 28, ou les planches publiées par Golombek dans GRUBE, SIMS 1980 et *Turks* 2005, p. 254 (« Scène d'intérieure d'une mosquée »).

[98] Folio 120v d'une *Khamse* de Neẓâmi conservée à l'India Office Library, Johnson MS, Manuscript 387 : Ethé 976, 1200. Publiée dans ROBINSON 1976, ill. 98.

carreaux triangulaires et hexagonaux présentant les mêmes caractéristiques chromatiques que les « bleu-et-blancs » tabrizis. De telles représentations peuvent aider à recontextualiser des carreaux tabrizis : elles suggèrent en effet des reconstitutions possibles pour ces carreaux aujourd'hui dissociés de leur contexte d'origine.

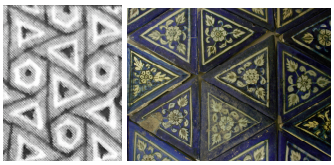


Figure 44 : India Office Library, Ethé 976, f.120v, et Sèvres, inv. 18958 (B7)
(détails des pl. 195B et 86-94)

Il apparaît que les décors peints dans les miniatures présentent souvent des nuances de coloris évoquant des carreaux en « bleu-et-blanc ». Plusieurs pièces hexagonales entourées d'un ruban semblent en fait peintes en blanc et bleu en leur centre, puis ceinturées de bleu et rehaussées d'or (**fig. 45**)[99]. Si ces observations ne peuvent constituer que des bases de réflexion, elles permettent néanmoins de suggérer une mode des « bleu-et-blancs » peut-être plus conséquente que ce que nous laissent suggérer les quelques vestiges connus. Mentionnons par exemple les carreaux carrés à décor réservé blanc sur un fond bleu cobalt, représentés sur la scène de monastère déjà citée (**pl.197B**, **fig.46**, gauche). Il est surprenant de voir illustrer des pièces si peu usitées dans l'art de la céramique architecturale. Les seuls témoignages connus se trouvent à Tabriz, dans le Khorâsân Timouride, et même à Istanbul, où les carreaux du Çinili Köşk (1473) sont étrangement semblables à la représentation du monastère (**fig. 46**)[100].

Figure 45 : Ann Arbor 1963/1.42 et, à droite, Londres, British Library, Or. 13949, f.90v
(détails des pl. 186 et 192)

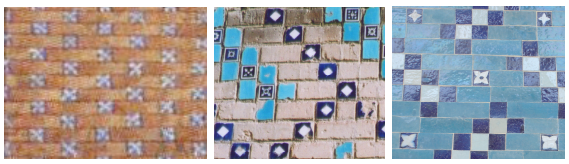


Figure 46 : Istanbul, Topkapi H.2153, f.131v, Tabriz, Masjed-e Kabud (A16), et Istanbul, Çinili Köşk
(détails des pl. 197B, 34C et 265B)

[99] Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1963.1.42-43 ; Londres, British Library, Or. 13949, f. 90b (cf. TITLEY 1983, pl. 5).

[100] Les « bleu-et-blancs » khorâsânis sont notamment visibles sur la madrasa Ghiyâtiye de Khargerd (voir chapitre 2 de cette troisième partie). Il existe des formes beaucoup plus tardives, dérivées de cette composition, dans la mosquée Jalâl al-Din Sorkh et notamment sur la tombe de Jahânpasht à Uch (actuel Pakistan). Il ne s'agit alors pas de véritables « bleu-et-blancs », mais de différents carreaux monchromes découpés, sur un fond de briques non glaçurées. Voir les illustrations publiées dans PORTER, DEGEORGE 2001, p. 251.

La plus grande partie des céramiques architecturales représentées apparaît donc sur les lambris. Ceux-ci sont eux-mêmes ceinturés d'une bordure en céramique. Il est souvent difficile d'en identifier l'exact motif à travers les représentations peintes, mais il s'agit généralement de motifs géométrisants qui rappellent les véritables bordures conservées (**pl.186B, 188A 196A**, et **pl.161**). Elles s'inspirent d'exemples connus, sans toutefois en reproduire la composition exacte. D'autres peintures dessinent de simples rubans monochromes, similaires à ceux rencontrés dans nos décors. Les bordures végétales sont plus rares. La scène dans un monastère en donne néanmoins un exemple : différents médaillons lobés structurent un décor végétal blanc sur fond vert (**pl.197B**).

D'autres éléments structurels font l'objet d'un décor en céramique. Des bandeaux épigraphiques en céramique sont quelquefois représentés (**pl.197B**). Les architectures sont par ailleurs fréquemment surmontées d'une coupole ornée. Certaines suggèrent des parements de céramique : des réseaux géométriques blancs et ors sur un fond bleu cobalt (**pl.197B**). Mais c'est souvent un décor peint qui semble être illustré – un matériau pourtant hautement improbable en extérieur. Il s'agit alors de motifs végétaux peints sur un fond doré (**pl.189A,192A,193C**). Le caractère purement esthétique de telles représentations est évident ; la coupole devient par exemple un *sarlowḥ* sur une scène d'intérieur de la *Khamse* R.1021 (**pl.189A**)[101]. Tous ces décors illustrent néanmoins l'emploi de coupoles ornées.

Les briques glaçurées restent le *medium* le plus usité en extérieur. On l'observe sur des coupoles monochromes aux couleurs bleue, verte, ou encore rose. Des pans de murs peuvent également être parés de briques : parfois associées aux « bleu-et-blancs » (**pl.197B**), parfois vierges (**pl.186A,194B,197B**), ou glaçurées. Mais la permanence de pratiques caduques est aussi notabme, à l'image de ces terres cuites (?) à décor estampillé, disposées entre des briques non glaçurées (**pl.188B**, **192B**) : un mode décoratif en vogue à la période des Seljuqides (429-590 h./1038-1194).

Sans constituer un document fiable, ces diverses représentations peintes présentent donc un certain nombre de poncifs récurrents. Mises en corrélation avec les sources textuelles et les vestiges conservés, elles constituent des témoins probants d'une production aujourd'hui largement disparue.

[101] Cf. folio 166r d'une *Khamse* d'Amir Khosrow Dehlavi (copiée par Maḥmud al-Kâteb, Bagdad, *shavval* 867 h./juin-juillet1463, et *c*. 1520). Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, R.1021. Publié dans *Turks* 2005, p. 249.

III. LES ARTS DÉCORATIFS QARÂ QOYUNLU ET ÂQ QOYUNLU

Qu'il s'agisse de métaux ou de céramiques, les productions artistiques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ne font l'objet que d'études relativement récentes. Il convient de présenter les principales caractéristiques de ces objets et d'en brosser une brève historiographie. L'objectif est ici de préciser les corrélations entre le répertoire ornemental de ces pièces et celui des céramiques architecturales. Quel que soit le matériau employé, les productions turkmènes témoignent des mêmes confluences artistiques : une forte empreinte du Khorâsân timouride, certaines résurgences jalâ'irides, des contacts mamlouks et ottomans évidents. Cette présentation des arts décoratifs permettra enfin d'amorcer une réflexion sur les centres de production turkmènes.

A. L'ART DU MÉTAL

Les recherches sur l'art du métal pour les périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sont relativement récentes[102]. Elles restent encore très incomplètes et aucune typologie n'a été entreprise. Ces études mettent cependant en lumière des caractéristiques de production corroborant par différents aspects nos observations sur la céramique architecturale. Quel que soit le support, les arts turkmènes comportent indubitablement certaines permanences artistiques.

C'est à James Allan que l'on doit le premier recensement d'objets en métal de cette période[103]. Rares sont les pièces au nom d'un mécène turkmène. Deux objets sont néanmoins connus[104]. Le premier est une serrure en fer provenant de la citadelle de Mardin et portant le nom du sultan Ḥamze (1435-1444)[105]. Le second est un chandelier en laiton gravé et incrusté

[102] James Allan est le premier chercheur – et le seul à ce jour – à s'être intéressé à un groupe d'objets en métal qu'il attribua à la dynastie âq qoyunlu ; ALLAN 1991. Le point de départ de ses interrogations a été amorcé par des travaux d'A.S. Mélikian-Chirvani (cf. notamment MÉLIKIAN-CHIRVANI 1987). Les recherches de Sylvia Auld ont également apporté des éléments nouveaux sur l'art du métal sous les dynasties turkmènes ; AULD 1989 et 2006.
[103] ALLAN 1991.
[104] Ce chiffre ne tient bien sûr pas compte des pièces d'armures, plus nombreuses à exposer le nom de souverains âq qoyunlu. Elles sont exposées ci-après.
[105] EDHEM 1936, p. 137-150 ; ALLAN 1991, p. 153. Une autre serrure âq qoyunlu est conservée à la Keir Gallery, portant la date de 889 h./1483 mais de provenance inconnue (Nord-ouest de l'Iran ou sud-est de l'Anatolie). Cette serrure comporte une inscription : *'amal al-moḥallem 'Abd Allâh Ḥosayn*

d'argent, dédié au mausolée de Bayrâm Bâbâ Vali, mais portant le nom du sultan des Moutons blancs, Uzun Ḥasan, et par conséquent daté d'environ 1470-1478 (**pl.201B**)[106]. C'est sur ce chandelier que s'appuie James Allan pour mettre en valeur un contexte propre à la production turkmène. Il établit d'abord un lien avec le milieu âq qoyunlu, en comparant cette pièce à des édifices contemporains – le décor de pierre de la mosquée al-Rizq à Hasankayf, ou encore celui de la mosquée Kabud à Tabriz. Il est certain que la frise de rinceaux s'entrecroisant à un réseau de demi-palmettes affrontées, et plus encore la tige sinusoïdale fleurie de trèfles et de bourgeons, ne sont pas étrangères aux compositions ornementales sur céramique. Le répertoire floral du chandelier est par ailleurs tout à fait comparable à celui des tiges fleuries de la céramique architecturale turkmène. Allan démontre par ailleurs les affinités de ce chandelier avec des productions mamlukes, mais aussi timourides, voire ottomanes, résumant ainsi les apports artistiques :

> « We have then an object in the name of an Aq Qoyunlu ruler, which can be linked stylistically with Turcoman architectural decoration. It can also, however, be related to the cultures of its neighbours: in candlestick shape it is Mamluk with a slight Ottoman tendency, but in fonction and total form it is Persian, it comes from a society from whom Persian was the language appropriate to a religious dedication by a ruling sovereign, but is decorated with an overall design and with decorative details which also suggest some sort of link with Mamluk Damascus. »[107]

Ces contacts avec les cultures mamluke, ottomane, et timouride, permettent à Allan de caractériser une production à laquelle il attribue une quinzaine d'objets en métal. Ainsi, un plat daté de 902 h./1496-1497 (Londres, Victoria and Albert Museum), initialement alloué à la région du Khorâsân par A.S. Mélikian-Chirvani, est attribué aux Âq Qoyunlu par J. Allan[108]. Il se distingue en effet des productions timourides par ses médaillons, notamment ceux à motifs de « Y » entrecroisés, similaires au répertoire mamluk. La forme du plat annonce quant à elle les Iznik du siècle suivant, tandis que les nuages sinisants et la

---

(« Œuvre de maître ʻAbd Allâh Ḥosayn »). Voir FEHÉRVÁRI 1976, p. 110, 118-119 et pl. 50a (**pl.201A**).

[106] La datation est d'A.S. Mélikian-Chirvâni, qui a également lues et traduites les inscriptions sur cet objet ; MÉLIKIAN-CHIRVANI 1987, p. 127-128. Concernant la forme de cette pièce, voir GRUBE 1989, p. 176.

[107] ALLAN 1991, p. 154. James Allan précise certaines comparaisons. Il rapproche ainsi plusieurs frises décoratives du chandelier âq qoyunlu à celles d'un chandelier probablement fait à Damas, au nom de sultan Qaytbay, pour le Tombeau du Prophète à Médine (887 h./1482-1483). Il souligne ensuite combien l'épigraphie du chandelier d'Uzun Ḥasan suit la tradition des *moḥaqqaq*, illustrée par le Coran calligraphié en 1313 pour Öljeytu ou, durant tout le XIV^e^ siècle, par les styles de Corans réalisés dans l'Empire mamluk comme dans l'ouest iranien. Enfin, les formes et fonction de l'objet sont typiquement iraniennes, apparues au XIV^e^ siècle et nombreuses sous les Timourides et Safavides. Voir *Ibid*., p. 153.

[108] MÉLIKIAN-CHIRVANI 1973 (p. 92-93) et 1982 (p. 250-252).

composition végétale trouvent des liens avec les productions iraniennes du XV^e^ siècle[109]. Un pichet du Victoria and Albert Museum présente à son tour les mêmes caractéristiques (**pl.202B**) : d'abord attribué aux Mamluks, en raison de son répertoire ornemental (médaillons, motifs en « Y », …), sa forme et les titres inscrits sur sa panse conduisent par la suite à le donner pour Timouride du Khorâsân[110]. Il semble pourtant plus raisonnable de mettre une telle combinaison d'apports artistiques en relation avec une région susceptible de les recevoir directement : c'est ce qui conduit J. Allan vers une attribution âq qoyunlu[111]. Le précieux travail d'Allan n'est cependant qu'une introduction à l'étude de ce matériau sous les Turkmènes. Il est évident que d'autres pièces méritent d'être ajoutées à ce corpus, tel ce bassin passé en vente en 1996 à l'hôtel Drouot, à Paris, qui se caractérise par la même diversité d'influences[112] : un répertoire végétal en contact avec des canons timouridо-turkmènes, associé à des quadrilobes à décor de « Y » entrecroisés similaires aux décors mamlouks (**pl.202C**).

Comme pour les revêtements céramique, c'est donc une confluence d'apports artistiques mamlouks, ottomans et timourides qui marque les productions turkmènes, avec une filiation particulièrement prégnante avec les arts du Khorâsân timouride. Allan reprend à son compte la remarque de Basil Robinson au sujet de l'art du livre turkmène : « There may be influences from Herat, but nobody could ever take them for Herat work »[113] – un commentaire qui serait tout aussi approprié à la céramique architecturale de cette même période. Celle-ci ne présente par contre pas de liens aussi forts avec l'art mamluk. Rappelons que la tradition décorative de l'Iran turkmène est plus éloignée des canons mamlouks que ne le sont les décors âq qoyunlu d'Anatolie orientale. D'ailleurs, James Allan s'est beaucoup appuyé dans sa démonstration sur des comparaisons avec des monuments turkmènes du sud-est anatolien, et bien peu sur ceux de l'Iran.

La question de la provenance de ces pièces reste problématique[114] ; cependant, cet ancrage vers la partie anatolienne des territoires âq qoyunlu ne peut-il constituer une clé de lecture sur l'origine de ces objets ? Bien des questionnements persistent et les recherches ne sont guère suffisamment avancées pour proposer des provenances précises. Il est probable que

[109] ALLAN 1991, p. 155.
[110] MÉLIKIAN-CHIRVANI 1973, p. 90-91 et MÉLIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 113.
[111] ALLAN 1991, p. 155.
[112] François de Ricqlès, *Arts d'Orient*, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 21 mars 1996, lot 261.
[113] ROBINSON 1979, p. 142 et ALLAN 1991, p. 158.
[114] James Allan ne propose pas de provenance précise (« Where, between, say, Diyarbekir and Shiraz, they were being manufactured must remain a mystery for the present »). Il considère les *nisbas* de certains artisans afin de s'interroger sur leur éventuelle origine (*tabrizi*, *eṣfahâni*, …). ALLAN 1991, p. 157. Il reste cependant impossible d'affirmer quelque attribution à partir de ce seul critère.

les centres de production du siècle passé, tels que Shirâz ou Mossoul, aient pu poursuivre leurs activités. Les *nisbas* révélées par certains artisans peuvent également fournir des axes de réflexion quant à leur origine, comme par exemple pour les sites de Tabriz ou d'Eṣfahân[115]. On sait que des ateliers produisant des objets en métal étaient installés près d'Eṣfahân sous les Âq Qoyunlu, dans le quartier arménien de la Nouvelle Julfâ. Un plat, conservé à Erevan, porte en effet des inscriptions en arabe et en arménien, révélant qu'il fut fabriqué par maître Kurehic en 1477, dans la Nouvelle Julfâ (**pl.203A**)[116]. La technique du métal est comparable au groupe de métaux identifiés par Allan, et les motifs de croisillons et de croix forment un possible écho aux traditions mamloukes. Le répertoire ornemental reste cependant distinct, et témoigne d'un groupe de production distinct.

D'autres ensembles d'objets en métal sont encore décelables pour la période des Turkmènes. Une lumière nouvelle a ainsi été apportée sur la production d'un certain Maḥmud al-Kurdi. Sylvia Auld a en effet démontré l'origine âq qoyunlu de cet artiste, dont la production était jusqu'alors confinée au cercle des métaux « vénéto-sarrasins »[117]. Avec douze pièces signées de son nom entier, et une treizième sans *nisba*, l'œuvre de Maḥmud al-Kurdi constitue un ensemble aussi rare que riche de par la qualité de ses pièces à décor gravé et incrusté. S. Auld suggère que cet artiste a peut-être travaillé pour le compte d'Uzun Ḥasan. Son argumentation repose d'une part sur les relations diplomatiques étroites entre la cour de Tabriz et Venise (à partir de 1463). La réputation de Maḥmud al-Kurdi en Occident est indéniable[118], et ses contacts avec l'Ouest sont illustrés par sa double signature apposée en écritures arabe, puis latine, sur une boîte à couvercle, en laiton gravé et incrusté[119]. S. Auld s'appuie d'autre part sur l'ornementation de ces métaux pour montrer leur lien avec les

[115] J. Allan revient ainsi sur un artisan eṣfahâni de la fin du XIV^e^ siècle pour caractériser ses apports : « 'Izz al-Dīn b. Tāj al-Dīn was indeed a craftsman from Isfahan, and (…) the Jibālī tradition of which he was part was a crucial element in the formation of the later fifteenth-century Turcoman style. » ALLAN 1991, p. 157. (Au sujet de 'Ezz al-Din b. Tâj al-Din Eṣfahâni, voir aussi BERNUS-TAYLOR 1997, p. 378).

[116] Voir *State Museum*… s.d., notice 89 p. 53.

[117] Voir AULD 1989 et 2006. Notons que James Allan avait déjà approché cette catégorie de métaux dans ALLAN 1986, cf. notamment p. 55-56.

[118] L'impact de ses métaux incrustés était telle que sa signature fut imitée en Occident. AULD 2006, p. 223.

[119] Cette œuvre a pu constituer un cadeau diplomatique adressé à un représentant de la Sérénissime. L'inscription en caractères latins transcrit une signature en persan : « AMELEIMALENMAMUD » (« Œuvre de maître Maḥmud »). Elle reprend le même contenu que la signature en arabe : « 'amal al-mu'allim Maḥmûd yarjû al-maghfîra min mawlahî » (« Œuvre de maître Maḥmud qui espère la miséricorde de son Seigneur »). Conservée à Londres, Courtauld Institute of Art Gallery, inv. O.1996.GP.204 et publiée dans AULD 1989, p. 185, ill. p. 197 ; AULD 2006, p. 328 (cat. 103) et ill. p. 221.

productions âq qoyunlu. Si sa comparaison avec le décor de la Masjed-e Kabud de Tabriz reste sans doute superficielle[120], son rapprochement avec les compositions de polygones en relief est en revanche pertinent. Décrits comme des « figures géométriques « flottantes » [prenant] appui sur des points saillants de la grille géométrique sous-jacente, mais se détach[a]nt du fond »,[121] ce sont précisément des décors de même nature qui se multiplient sur les revêtements de la seconde moitié du XV^e^ siècle. L'effet produit n'est certes pas strictement identique aux panneaux architecturaux. Ces derniers composent en effet des quadrilatères brisés en de multiples polygones, sur un fond géométrique évoquant des pétales floraux (exemples en **pl.6B,11A**) ; les métaux incrustés dessinent quant à eux des médaillons dont les contours ne s'interpénètrent pas, et leur fond est paré de denses réseaux d'arabesques (exemple **pl.204B-C**). L'effet escompté présente néanmoins de réelles affinités, et le mode de composition est assez inhabituel pour faire l'objet d'un rapprochement significatif.

Par ailleurs, le répertoire ornemental du groupe de Maḥmud al-Kurdi est proche des compositions turkmènes sur céramique. Il se caractérise par des réseaux superposés d'arabesques de palmettes, propres au répertoire timourido-turkmène (palmettes bifides pleines, trifides, enroulements de palmettes, palmettes formées d'un assemblage de palmettes, etc., **fig. 47**). Des médaillons polylobés, évoquant des bouquets floraux, ornent souvent ces objets. Une boîte à couvercle, signée de Zayn al-Din 'Omar et probablement faite dans le nord-ouest de l'Iran ou l'Anatolie orientale à la fin du XV^e^ siècle, témoigne de ces parallèles (**pl.203B, fig. 47**) : le réseau principal se compose d'entrelacs de palmettes formées à partir de petites demi-palmettes ; l'ensemble est associé à des médaillons polylobés évoquant des bouquets floraux. L'arrière-plan est marqué par un fin réseau de rinceaux de palmettes. Le sommet de la paroi est orné d'une tige fleurie sinusoïdale, dans l'esprit des bordures de céramiques.

Figure 47 : Florence, Museo Nazionale del Bargello, 317B, et Paris, Louvre, OA6009 (détails pl. 203 B et C)

[120] Auld tente légitimement un rapprochement avec l'édifice le plus emblématique des dynasties turkmènes d'Iran (AULD 2006, p. 222). Mais les combinaisons de palmettes et d'arabesques observées sur les métaux incrustés de Maḥmud al-Kurdi restent trop communes pour tenter une comparaison aussi directe et spécifique.
[121] AULD 2006, p. 219.

Certaines pièces rappellent les canons herâtis : citons la boîte à couvercle de la Cividale del Friuli (**pl.204A**)[122], dont la rigueur des cartouches inscrits dans un décor de médaillons polylobés rappelle les objets khorâsânis. Par d'autres aspects, les arts mamlouks fournissent de nouveau quelques parallèles. Le British Museum de Londres conserve un plat décoré des fameux médaillons « flottants » sur un fond d'arabesques (**pl.204C**)[123]. Maḥmud al-Kurdi y a apposé sa signature par le biais de quatre cartouches circulaires, se composant d'un bandeau central surmonté par deux demi-cercles, à la manière des blasons mamlouks (**fig. 48**). D'ailleurs, rappelons que son œuvre fut longtemps associée aux métaux mamlouks ayant influencé la production dite « vénéto-sarrasine ».

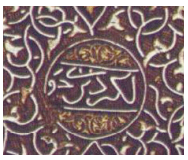


Figure 48 : Londres, British Museum, OA1878 12-30.705 (détail pl. 204 C)

Cet ensemble d'objets en métal incrusté, distinct de celui identifié par J. Allan, témoigne donc à son tour de contacts artistiques diversifiés. Il est davantage marqué par des formes iranisantes que ne l'est le corpus réunit par J. Allan. La question de l'atelier de production reste une énigme. En admettant que la fine et riche production de Maḥmud al-Kurdi ait bien été réalisée pour Uzun Ḥasan, il serait plausible que Tabriz en soit l'origine. Aucune preuve tangible ne peut toutefois avaliser une telle hypothèse.

Armes et armures constituent enfin une autre source de connaissance de l'art du métal : grâce à leurs inscriptions, ces pièces sont même bien souvent les plus aisément attribuables aux Turkmènes. Une quantité significative d'éléments d'armures âq qoyunlu se trouvait dans l'arsenal de Tabriz au début du XVI^e^ siècle, conservés par les Safavides comme butins. En 1514, le pillage de la cité par les hommes de Selim I^er^ n'épargna pas l'équipement militaire, qui fut dès lors expédié vers la capitale ottomane – où plusieurs pièces d'armure sont aujourd'hui encore conservées[124]. On dénombre ainsi plusieurs cottes de mailles, renforcées de plaquettes rectangulaires. C'est sur ces renforts que se confine l'ornementation :

[122] AULD 1989, p. 186 et AULD 2006, p 218.
[123] Londres, British Museum, 1878.12-30.705 ; AULD 1989, ill. 5 p. 199 et AULD 2006, p. 220.
[124] KALUS 1992, p. 158. Plusieurs de ces objets sont aujourd'hui conservés au Musée Militaire d'Istanbul (Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Harbiye). Ludvik Kalus s'est associé à David Alexander et Ersin Çiçekçiler-Bilgütay pour étudier les pièces d'armures conservées au Musée Militaire d'Istanbul. Il dénombre une centaine de pièces provenant des régions situées à l'est de la Turquie, allant du XIV^e^ au début du XVI^e^ siècle. Son article n'en retient que 18 (périodes âq qoyunlu, shirvânshâh, timouride).

il s'agit essentiellement d'inscriptions, parfois mises en exergue par quelque médaillon. On connaît une cotte de maille au nom d'Uzun Ḥasan (*c*. 1453-1478, **pl.205A-B**), et une autre pour son fils Ya'qub (*c*. 1478-1490, **pl.205C-D**)[125]. Deux cottes de mailles sans renfort de plaques portent également le nom de Ya'qub, inscrit sur un bouton de cuivre[126]. Ce même bouton se retrouve enfin sur une genouillère[127]. Plusieurs casques sont par ailleurs identifiables : l'un désigne de nouveau le sultan Ya'qub (**pl.206B**)[128]. Il est orné de deux inscriptions, partiellement délimitées par de petites frises végétales, de part et d'autres de cannelures verticales. Ludvik Kalus suggère que la frise surmontant l'épigraphie inférieure puisse être considérée comme des spirales « talismaniques »[129]. L'ornementation végétale d'un autre casque à flancs cannelés torsadés rappelle de près les décors dorés des carreaux monochromes de la Masjed-e Kabud de Tabriz. Un constat similaire peut être dressé au sujet du masque en fer conservé à Doha (**pl.206A**)[130]. Destiné à être accroché sur un casque, ce masque offre une impression saisissante de part le traitement contrasté de zones décorées et de sections lisses. Ses décors reprennent un vocabulaire ornemental courant durant la seconde moitié du XV^e^ siècle (cf. les médaillons entrelacés de demi-palmettes affrontées).

Si un certain nombre de spécificités apparaissent, l'art du métal sous les Turkmènes est, à l'évidence, un sujet qui mériterait de plus amples recherches. Un corpus complet reste encore à dresser.

B. AU SUJET DE LA POTERIE

La céramique iranienne du XV^e^ siècle reste peu explorée. À travers les nombreuses représentations de « bleu-et-blancs » dans les manuscrits ou les fabuleuses collections d'Ardabil ou de Topkapı[131], l'importance de la porcelaine chinoise dans le monde timourido-

[125] La première est publiée dans KALUS 1992, p. 159 et fig. 3, ainsi que dans ROXBURGH 2005 a, p. 415. La cotte de mailles au nom de Ya'qub est publiée dans KALUS 1992, p. 159-161 (dont fig. 4-5). Toutes deux sont conservées à Istanbul, Musée Militaire, 4331/2 et 4339/2.
[126] Identifiées par KALUS 1992, p. 161 ; Istanbul, Musée Militaire, 16462 et Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage, J.535 (en 1908).
[127] *Idem* ; Istanbul, Musée Militaire, 16387.
[128] Ce casque est conservé à New York, Metropolitan Museum of Art, O4.3.211. Publié dans ALEXANDER 1984, p. 98 et fig. 2 ; KALUS 1992, p. 161-162 ; ROXBURGH 2005 A, p. 415.
[129] KALUS 1992, p. 162.
[130] James Allan dans *Metalwork Treasures*… 2002, cat. 11 ; *Turks*… 2005, p. 415. Un autre masque de guerre âq qoyunlu est conservé dans la collection de Nasser D. Khalili, publié dans ROGERS 1995.
[131] Cf. les premiers articles sur la représentation des « bleu-et-blancs » dans des manuscrits : ASHTON 1934-1935, ou GRAY 1948-1949. Concernant les collections d'Ardabil et de Topkapı (histoire et collection), voir respectivement POPE 1956 et KRAHL 1986.

turkmène est depuis longtemps manifeste. Mais la reconnaissance de productions iraniennes significatives reste récente. La méconnaissance de cet art conduisit certains chercheurs – tel Arthur Lane – à dénier l'intérêt des œuvres de cette période[132].

Dès 1938, Gerald Reitlinger s'était pourtant intéressé à ce qu'il qualifia d'« interim period », tentant d'établir un pont entre les productions il-khânide et safavide[133]. En introduisant la notion d'un « style international », Reitlinger mit en avant la difficulté à définir des centres et des datations pour les poteries timourides. L'insuffisance de pièces datées, conjuguée à un principe de répétition des canons sinisants sur une longue période, complexifie en effet la datation d'œuvres qui, souvent, consistent en des copies de porcelaines de Chine – ou en copies de copies[134]. Et l'impact de la vaisselle chinoise se retrouve jusqu'en Syrie ou en Turquie, élargissant le champ de provenances possibles pour ces nombreuses imitations au cours du XV^e^ siècle. C'est à Ernst Grube que l'on doit, à partir des années 1970, la première tentative de distinction des différentes poteries timourides[135]. Il faut pourtant attendre le travail de Jean Soustiel, publié en 1985, pour qu'apparaisse la spécificité d'une « charnière turcomane »[136]. Soustiel attribue une quinzaine de « bleu-et-blancs » au site de Tabriz sous les Turkmènes, à partir d'un corpus déjà amorcé par les travaux de Walter Denny, Géza Fehérvári ou encore Richard Ettinghausen[137]. Il complète cet ensemble de quelques céramiques peintes en noir, cobalt, turquoise et rehaussées de manganèse sous une glaçure transparente.

En dépit de leur valeur historiographique, ces différentes contributions manquent d'une assise profonde conjuguant également des analyses physico-chimiques et des fouilles archéologiques. Le travail de Robert Mason, Lisa Golombek et Gauvin Bailey a constitué en ce domaine une étape significative[138]. En mettant en lumière plusieurs ensembles de production pour la période timouride, leurs recherches ont permis d'apporter plus de précisions sur la dense et complexe histoire de ces poteries. Ils explicitent notamment

[132] LANE 1957, p. 33 (« the fifteenth century was a bad time for pottery in Persia »).
[133] REITLINGER 1938, p. 155-178.
[134] Lisa Golombek dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 1-6.
[135] Cf. notamment GRUBE 1974 (p. 234-244) et 1989 (p. 180-182).
[136] SOUSTIEL 1985, p. 241-250.
[137] Cf. *Ibid*., p. 246-248. Jean Soustiel s'appuie et complète des attributions publiées antérieurement dans LANE 1957 et BRUHAMMER 1956-1957 (fig. 3 – une pièces dite « de Kubacha ») ; ETTINGHAUSEN 1973, p. 169 ; DENNY 1974, cat. 23 ; GRUBE 1974, fig. 22-25 ; YOSHIDA 1975, p. 147, et FEHÉRVÁRI, Géza, « Safawid pottery », dans *Persian and Mughal Art*, Londres, 1976, fig. 146 (référence non trouvée).
[138] MASON, GOLOMBEK, BAILEY 1996 et 1995. Voir aussi les analyses physico-chimiques tentant de distinguer les centres iraniens des syriens ou des turcs : MASON, GOLOMBEK 1991.

l'organisation de cette production à travers ses relations aux modèles chinois, et son adaptation à différents milieux socio-culturels :

> « Unlike architecture and arts of the book, which reflect primarily aristocratic taste, the ceramic industry served the masses as well as the court. Alongside the fine-quality imitations of Chinese porcelains, we see coarser wares bearing similar decorations, but intented for the populace. Even the bodies of these wares are of inferior quality, with earthenware substituting for the fine white stonepaste fabric. (…) Potters seeking to meet these demands might not have had access to imported models, but they could have seen high-quality imitations based on these. Some workshops could have produced higher- and lower-quality versions of the same models simultaneously. Where a skilled painter could not be sustained locally, provincial workshops might contract the painting to an itinerant craftsman. Many diverse solutions to meeting the different levels of demand for chinoiserie ceramics have produced the very complex picture of the industry which we now present. »[139]

Deux principaux ensembles ont pu être rattachés à la domination turkmène : les productions de Diyarbakır et de Tabriz[140]. Le premier groupe se compose de poteries datant des années 1420-1440, retrouvées à Sirâf et sur la côte est africaine, aux côtés de porcelaines chinoises[141]. Une étude formelle révèle combien ces poteries furent inspirées par la porcelaine Yuan (r. 1271-1368) et Ming (r. 1368-1644, mais production imitée : XIV^{e} s.)[142]. L'impact des productions de Samarqand est également visible, laissant suggérer la présence de potiers originaires de la capitale timouride. Ce sont les analyses physico-chimiques entreprises qui révélèrent une pétrographie unique pour l'ensemble de ces céramiques : le site de Diyarbakır sous les Âq Qoyunlu, interprété comme étant le plus vraisemblable pour accueillir une telle production. En effet, la position de Diyarbakır à la tête des voies navigables du Tigre en fait un emplacement idéal pour le commerce de tels objets. Selon Lisa Golombek, des porcelaines chinoises étaient acheminées jusqu'à Diyarbakır en passant par le Golfe persique (et notamment par le site de Sirâf), puis par Bagdad, où une partie du chargement était probablement laissé. À Diyarbakır, les potiers utilisaient ces porcelaines comme source d'inspiration à leur propre production de céramiques. Une partie de ces imitations repartait vers Sirâf et le Golfe persique, tandis que les bateaux transportant des porcelaines de Chine depuis Diyarbakır vers la côte africaine et l'Arabie étaient également chargés des poteries

[139] L. Golombek dans MASON, GOLOMBEK, BAILEY 1996, p. 6.
[140] MASON, GOLOMBEK, BAILEY 1996 (voir notamment les chapitres 3 et 5). Une présentation de la pétrographie caractérisant les sites de Diyarbakır et de Tabriz a déjà été proposée dans notre seconde partie (cf. chapitre 1).
[141] L'argumentaire dans son ensemble est issu de Lisa Golombek dans *Ibid*., p. 130-131. Les tessons trouvés à Sirâf datent d'après 1400 ; ce sont les pièces provenant de l'est de l'Afrique qui ont été retrouvées dans des structures datables des années 1420-1440.
[142] Sur la porcelaine chinoise de ces périodes, voir notamment les travaux de John Carswell : CARSWELL 2000 et 2002/2003.

réalisées à Diyarbakır. Cette production ne semble pas avoir persisté au-delà de la seconde partie du siècle.[143]

Soustiel attribue par ailleurs aux Turkmènes âq qoyunlu un groupe de pièces peintes en noir, cobalt, turquoise, et parfois manganèse, sous une glaçure transparente (**pl.212,C-D**) – un groupe traditionnellement rattaché aux productions mamloukes[144]. Il compare ces objets à des tessons retrouvés sur les sites âq qoyunlu de Harput ou proches d'Ahlat. Si ses attributions semblent probablement hâtives, on retiendra néanmoins la mixité des apports qui les caractérisent :

> « En résumé, on peut admettre que cette vaisselle turcomane à décor « noir et bleu » s'inscrit dans le prolongement (…) des productions djalaïrides de la fin du XIV^e^ siècle (…). Exploitée avec plus ou moins de bonheur durant tout le XV^e^ siècle, elle emprunte parfois au répertoire et aux modes de fabrication moins élaborés des céramiques traditionnelles (…). Certaines fabrications de la fin du XV^e^ siècle – malhabiles mais encore séduisantes – n'affichent pas moins leur parenté avec un autre groupe de transition, à l'autre extrémité de l'Anatolie : celui dit « de Milet ». »[145]

Mais la majorité des pièces rattachées aux pouvoirs turkmènes proviendraient du site de Tabriz. La céramique produite dans la capitale turkmène reste toutefois mal documentée. Le groupe dit « de Kubacha » a parfois été attribué à la ville, pour le principal motif que Tabriz est le seul site de la région à avoir eut l'envergure suffisante pour une telle production[146]. Les analyses menées par Mason confirment néanmoins l'existence de plusieurs ensembles de production autour de ce site – des céramiques peintes en « bleu-et-blanc » sous glaçure transparente. Deux premiers groupes, apparentés aux « Kubachi », présentent des corrélations évidentes avec la pétrographie des carreaux tabrizis analysés[147]. Le premier est constitué de pièces sur base étroite, aux revers ornés de légères spirales (**pl.207,A-B**) ; sa production commencerait après environ 1465. Le second, un peu plus tardif, se caractérise par des motifs floraux imposants, voguant entre de sommaires grenades et d'épaisses rosettes évoquant des fleurs de chrysanthèmes (**pl.207,D-E**). Tous deux sont des imitations chinoises de second rang, probablement destinées aux classes aisées mais non fortunées. Elles permettent de suppléer aux poteries de plus grande qualité attribuées à Tabriz. Ces dernières se caractérisent par un sens aigu du dessin et de la composition, à travers des traits de

[143] Lisa Golombek dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 131.
[144] SOUSTIEL 1985, p. 249 ; ATIL 1981, cat. 68-71.
[145] SOUSTIEL 1985, p. 249. Rappelons que cette même confluence de styles caractérise également les arts du métal sous les Turkmènes.
[146] Cf. notamment BRUHAMMER 1956-1957, p. 24-34 ou SOUSTIEL 1985, p. 275.
[147] Le premier groupe est désigné sous l'étiquette « Narrow-foot », et sa production s'étallerait entre environ 1465 et le premier quart du XVI^e^ siècle. Le second porte la dénomination de « Weedback », et serait sensiblement plus tardif – sans doute la première moitié du XVI^e^ siècle. Ces ensembles sont définis dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, cf. p. 120-121, 136-137.

pinceaux dont la finesse et la netteté évoquent des peintures de manuscrits (**pl.208**). De par la qualité de leurs décors, ces objets se destinent à la haute aristocratie ou à la cour turkmène. Certaines pièces pourraient dériver d'imitations de porcelaines faites à Nishâpur ou Mashẖad ; d'autres suggèrent des copies directement exécutées d'après des modèles de porcelaines chinoises de premier rang – peut-être les collections royales ? Comme les deux premiers groupes, le style de ces céramiques les rapproche donc de pièces timourides du Khorâsân, mais témoignent en plus de contacts avec les productions ottomanes[148]. Rappelons que, à partir de critères exclusivement stylistiques et en dépit d'une analyse plus superficielle, Jean Soustiel caractérisait déjà les « bleu-et-blancs » de Tabriz par cette confluence d'apports artistiques chinois, iraniens, mais aussi turcs[149].

D'autres centres de productions turkmènes méritent sans aucun doute d'être mis au jour. Seules des investigations archéologiques permettraient à ce stade d'ouvrir un nouveau pan de l'exploration des céramiques de cette période. Les villes de Shirvân ou du Gilân sous contrôle âq qoyunlu, des cités telle que Kâshân, ou des centres aux alentours de Yazd ou d'Eṣfahân, ont probablement été des sources de fabrication de poteries[150].

S'il y eut d'évidentes convergences entre les artisans œuvrant sur les carreaux et ceux travaillant sur les objets, il reste cependant peu probable que les lieux de production aient été pour autant comparables[151]. On retiendra en revanche la signifiante analogie que constitue le contact avec l'art timouride du Khorâsân. Comme pour les arts du livre ou du métal, la céramique est empreinte d'apports khorâsânis introduits par la circulation des objets, mais

[148] Lisa Golombek dans *Ibid*., p. 137. Cet ensemble de plus grande qualité correspond au style « Precise » définit dans *Ibid*., p. 120.
[149] SOUSTIEL 1985, p. 248.
[150] C'est Lisa Golombek qui suppose un possible centre de fabrication de poteries sous les Shirvânshâhs (GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 136). Rappelons que les Shirvânshâhs ont notamment produits d'intéressants manuscrits, tel que le fameux *Shâh-nâme* « Grosses têtes », en 1493-1494 (cf. notamment ROBINSON 1979, pl. LXVII-LXIX). Par ailleurs, Kâshân est connu depuis le XIII^e^ siècle pour ses fameux ateliers de céramique. Le site de Qumishe, au sud d'Eṣfahân, était un centre de fabrication des « Kubachi » pour la période safavide (GOLOMBEK, MASON, PROCTOR, REILLY, à paraître ; je remercie Yves Porter pour cette information). Et rappelons que Maybod, près de Yazd, est aujourd'hui un centre de fabrication de poteries (CENTLIVRES-DEMONT 1971). Peut-être ces ateliers poursuivent-ils une tradition bien plus ancienne ? Quoi qu'il en soit, on ne peut douter que d'autres centres de production de céramique aient vu le jour en Iran sous les Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.
[151] À l'exception de sites tels que Tabriz ou Kâshân. Rappelons en effet le caractère relativement itinérant de la production des décors architecturaux en céramique. Voir à ce sujet le chapitre 3 de la présente partie.

également des artistes[152]. Il est sans doute significatif de constater que les carreaux en « bleu-et-blancs » connus pour la seconde moitié du XV^e^ siècle sont précisément localisés à Tabriz et dans le Khorâsân timouride. Ces céramiques architecturales restent techniquement très différentes des objets imitant les porcelaines de Chine ; leur répertoire ormental présente cependant quelques affinités. L'emblématique plat aux grenades du musée du Louvre[153] en offre une illustration (**pl.209A**) : les nuages sinisants, les hachures habillant les vaguelettes, mais surtout la forme des palmettes[154], offrent des parallèles avec la céramique murale de Tabriz, et notamment avec ses « bleu-et-blancs ». L'importance des modèles chinois est évidemment pregnante, source d'un vocabulaire ornemental que se partagent Timourides et Turkmènes : c'est sur ces deux apports qu'il convient à présent de se tourner.

ଔ

BILAN

Un regard transversal sur les principaux supports artistiques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu permet d'abord de resituer les panneaux de céramique dans leur contexte architectural. L'articulation des céramiques avec les peintures murales ou les panneaux de pierre est fondamentale dans un intérieur où le décor est conçu comme un écrin pour l'architecture. En ce sens, les représentations d'architectures s'avèrent un moyen d'affiner notre perception de la céramique architecturale turkmène. Certes, bien des modes de

[152] L'intervention d'artisans du Khorâsân dans les territoires turkmènes a même été suggérée (Lisa Golombek dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 137). Voir aussi le chapitre 2 de cette troisième partie.

[153] Paris, Musée du Louvre, MAO 868. Publié dans SOUSTIEL 1985, p. 248 et MAKARIOU 2002, p. 84-85. Ce plat présente une pâte siliceuse particulièrement dure, cuite à plus de 1100°C, et qui par conséquent évoque étonnement la porcelaine. Khvândamir nous apprend qu'un peintre originaire de Herât, Ḥâjji Moḥammad Naqqâsh, serait parvenu à fabriquer des pièces proches de la porcelaine vers la fin du XV^e^ siècle (PORTER 1998, p. 181). Soustiel rapporte que cet artiste serait venu à Tabriz travailler à une « manufacture de porcelaine » : il s'appuie alors sur Khvândamir, chez lequel nous n'avons pu retrouver une telle information (cf. SOUSTIEL 1985, p. 208, Delphine Miroudot reprend cette erreur dans MAKARIOU 2002, p. 85).

[154] Ces palmettes festonnées et nervurées sont notamment une constante dans la céramique de cette période (exemple **pl. 86, 115**) ; on les retrouve dans les miniatures contemporaines (exemple **pl.197A**), mais plus rarement sur les carreaux. Il s'agit de palmettes festonnées, se caractérisant par une tige qui pénètre l'intérieur de la feuille, et dans laquelle des hachures esquissent des nervures. Sur cette forme, voir **pl.135** (*p1/3*).

représentation sont sans aucun doute des poncifs. Mais la répétition de certains traits est parfois l'image de revêtements perdus : les descriptions d'ambassadeurs évoquent par exemple des parois dorées sur un fond bleu. Si ces décors subsistent rarement, les peintures de manuscrits confirment en revanche bien cette vogue. Ces représentations peintes illustrent par ailleurs des matériaux disparus, tels que les vitraux, les pavements, ou les peintures murales.

Cette approche transdisciplinaire met par ailleurs en exergue un vocabulaire ornemental commun. Qu'il s'agisse de peinture, de métal ou de céramique, l'art turkmène témoigne de contacts artistiques diversifiés. Une continuité artistique avec l'art jalâ'iride est marquée pour l'art du livre. L'empreinte mamlouke, mais également ottomane, est notamment forte dans l'art du métal. Tous les matériaux présentent enfin des analogies frappantes avec l'art du Khorâsân sous les Timourides.

Mais peut-on différencier les arts qarâ qoyunlu des Âq Qoyunlu ? Sont-ils si semblables pour être systématiquement associés ? Les arts décoratifs turkmènes renvoient à une évidence : la représentativité des œuvres conservées est imparfaite. Les objets en métal, comme la poterie, remontent presque exclusivement à la domination âq qoyunlu. L'art du livre corrobore cependant des particularités observées avec la céramique architecturale. Les éléments artistiques mis en place durant la période qarâ qoyunlu servent en effet de point de départ à l'éclosion artistique des Âq Qoyunlu. Les productions des Moutons noirs restent néanmoins trop peu nombreuses pour être étudiées comme un ensemble indépendant.

Les deux dynasties présentent suffisamment d'affinités historiques et culturelles pour être traitées ensemble. L'étude des arts qarâ qoyunlu et âq qoyunlu fait apparaître une évolution cohérente et des confluences artistiques semblables.

2 CHAPITRE 2
LA CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE DANS LE MONDE IRANIEN POST-MONGOL (XIV^{e}-XV^{e} S.)

« Quoique réelles en politique et parfois dans les arts, les distinctions entre un Iran oriental et un autre occidental étaient en fait minimes. »[155] Cette allégation d'Oleg Grabar sur la peinture turkmène peut-elle être appliquée à la céramique architecturale ? Et si tel est le cas, y a-t-il alors un sens à parler d'un « art turkmène » ?

Il ne fait aucun doute que les céramiques turkmènes présentent des corrélations étonnantes avec les décors timourides du Khorâsân : c'est précisément ce qui leur donne une telle spécificité. Et la part de « minime » évoquée par Grabar reste fondamentale pour la compréhension d'une histoire de l'art turkmène. Fruit d'une continuité artistique forte avec ses prédécesseurs jalâ'iride, mais surtout moẓaffaride et timouride d'Iran, la céramique architecturale qarâ qoyunlu et âq qoyunlu témoigne de particularismes régionaux, conjugués à des apports venus d'Iran oriental. Ce sont les aller-retours de courants artistiques entre ces différents pôles qui permettent de comprendre la synthèse turkmène réalisée dans les années 1450-1500.

Un premier axe nous permettra d'observer les permanences artistiques dans la céramique architecturale en Iran depuis le XIV^{e} siècle. Ce point doit permettre de revenir sur l'origine des particularismes régionaux déjà observés autour des villes turkmènes de Yazd, Eṣfahân, puis Kâshân. Dans un second temps, notre regard se déplacera vers les grands centres timourides de l'Est : à Samarqand au temps de Timur, puis dans le Khorâsân de Shâh Rokh autour de Herât et Mashḥad. L'enjeu sera alors de comprendre la circulation des courants artistiques timourides, et leur influence sur la céramique architecturale turkmène.

Pour ces deux points, l'objectif n'est guère de proposer un catalogue exhaustif des édifices moẓaffarides et timourides dans ces régions. Des travaux scientifiques ont déjà recensé les monuments de cette période[156]. Et si ces recherches se concentrent essentiellement sur l'architecture, et présentent des lacunes pour les périodes jalâ'iride et moẓaffaride, notre

[155] GRABAR 1999, p. 82.
[156] Voir notamment les importants travaux de WILBER 1955, O'KANE 1987, et GOLOMBEK, WILBER 1988.

propos n'est pas pour autant d'en réparer les hiatus. Il s'agit d'offrir au lecteur une brève présentation des monuments pré-turkmènes, de l'Iran jusqu'à la Transoxiane, afin d'inscrire le décor architectural qarâ qoyunlu et âq qoyunlu dans un contexte artistique plus large.

I. LE DÉCOR EN IRAN AUX XIV^e^ ET XV^e^ SIÈCLES

Quels sont les facteurs de filiation artistique dans l'Iran pré-turkmène ? Qu'est-ce qui différencie la céramique architecturale qarâ qoyunlu et âq qoyunlu des productions timourides avec lesquelles elle a souvent été confondue ?

Afin de comprendre le contexte artistique timourido-turkmène, nous envisagerons dans un premier temps un survol des antécédents culturels dont héritent Timourides et Turkmènes. Une présentation des décors moẓaffaride et timouride dans les régions de Yazd, d'Eṣfahân et de Kâshân permettra ensuite d'observer les éléments de rupture et de continuité artistique en Iran, depuis la fin du XIV^e^ siècle jusqu'au tournant des années 1440-1450.

A. TIMOURIDES ET TURKMÈNES : HÉRITIERS DE LA *PAX MONGOLICA*

Le déferlement des hordes mongoles à travers l'Asie centrale généra une réelle évolution dans les choix artistiques. Certes, les contacts avec la Chine sont anciens : le commerce des textiles se développe dès le III^e^ siècle de notre ère, l'impact des céramiques chinoises sur les productions iraniennes est manifeste dès les IX^e^ et XII^e^ siècles, et un simple regard sur la peinture montre combien les canons chinois sont déjà perceptibles dans le monde iranien avant même le XIII^e^ siècle[157]. Néanmoins, la vague de conquêtes menées par Gengis Khân (m. 603 h./1206), puis l'expansion et la domination de ses successeurs il-khânides

[157] Sur les relations entre la Chine et le monde iranien, voir la synthèse de KADOI 2009, p. 16 pour les textiles, et p. 39, 41-49 pour les céramiques. Quant aux canons sinisants, ils sont visibles, par exemple, sur des fresques telles que celles de Panjikent (Tadjikistan, *c*. fin VII^e^ – début VIII^e^ siècle) ou, plus récemment, sur les peintures du roman de *Varqe va Golshâh*, d'Âyyuqi, réalisées vers la fin du XII^e^ – premier quart du XIII^e^ siècle (Istanbul, H. 841). Sur ces peintures, voir notamment MÉLIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, « Le Roman de Varqe et Golsâh », *Arts Asiatiques*, Paris, Maisonneuve & Larose, XXII, 1970 (numéro spécial). Cf. aussi GOLOMBEK 1993A.

depuis les confins de l'Iran jusqu'à la frontière mamlouke[158] (654-754 h./1256-1353), détermineront les fondements de l'identité des arts timourido-turkmènes du XV^e^ siècle.

En effet, le développement d'ornements sinisants s'intensifie aux XIII^e^–XIV^e^ siècles. À la suite des dynasties moẓaffarides (713-795 h./1314-1393) et jalâ'irides (736-835 h./1336-1432)[159], les arts timourides et turkmènes héritent de ce répertoire ornemental commun, qui les inscrit dans une même sphère culturelle. Ce sont ces points de contact qui complexifient parfois la différenciation des productions turkmènes d'avec leurs pendants timourides.

Nous ne nous aventurerons pas à établir une liste exhaustive des formes sinisantes du répertoire artistique timourido-turkmène : l'ampleur de la tâche exigerait d'y consacrer une étude spécifique, et les questionnements d'un tel travail dépassent notre problématique actuelle. Par ailleurs, les apports chinois dans les arts islamiques ont déjà été abordés par Jessica Rawson en 1984 et, plus récemment, Yuka Kadoi s'est intéressée aux chinoiseries dans l'art mongol d'Iran[160].

Notre propos est de présenter les formes et techniques turkmènes les plus représentatives dérivant des productions il-khânides – voire de leurs successeurs moẓaffarides ou jalâ'irides. L'impact de ces œuvres est notamment frappante à l'échelle de centres comme Tabriz. Un regard sur la continuité d'éléments mongols dans le répertoire des céramiques turkmènes permet de mieux appréhender les éléments fondateurs des particularismes turkmènes et timourides.

1. Une dynamique sinisante

L'évolution des formes artistiques depuis les Il-Khânides a été déterminante dans la définition d'un style timourido-turkmène. L'élément de plus marquant est sans doute la

[158] Rappelons que le domaine de Gengis Khân est divisé entre ses quatre fils. C'est le grand khân Möngke qui charge son frère Hülegü de récupérer les territoires occidentaux perdus après le décès de Gengis Khân. Une nouvelle vague de conquêtes est donc amorcée par Hülegü en Iran, Iraq, Caucase, avant d'être stoppée en Syrie par les Mamlouks. Hülegü prend le titre de *Il-Khân*, et règne sur ses territoires conquis en tant que vassal du grand khân. Ce n'est qu'après le décès de son frère Qubilay (m. 693 h./1294 ; successeur de Möngke) que les liens avec le grand khân se desserrent. La conversion à l'Islam du souverain il-khânid Ghazan Khân (694-703 h./1295-1304) marqua une rupture définitive. Voir les synthèses dans BOSWORTH 1996, p. 193-196 et 203-205, ou SPULER 1968, p. 1148-1151.

[159] Successeurs des Il-Khânides, les Moẓaffarides profitent de la désorganisation qui suit la mort d'Abu Sa'id (736 h./1336) pour étendre leurs territoires au Fârs et à l'Iraq. Quant aux Jalâ'irides, ils reconnaissent dans un premier temps la suzeraineté des Il-Khânides, jusqu'au règne d'Oveys (757-776 h./1356-1374) qui prend son indépendance. Les Jalâ'irides conquièrent l'Azerbaïdjan, l'Iraq, s'emparent du Fârs sur les Moẓaffarides. Mais sous le règne d'Aḥmad (814-818 et 824-825 h./1411-1415 et 1422), ils seront contraints par Timour, puis évincés par les Qarâ Qoyunlu. Voir BOSWORTH 1996, p. 217-220, SMITH 1961, p. 411-412, ainsi que K.V. Zettersteen, « Muzaffarids » dans *EI*.

[160] Voir RAWSON 1984 et KADOI 2009.

gamme des arcs et médaillons polylobés ou recticurvilignes (cf. **pl. 157**). C'est à partir de la dynastie Tang (618-906) qu'apparaissent des miroirs aux contours chantournés, lobés, voire même chantournés et festonnés[161]. Ces formes connaîtront une belle postérité dans le monde iranien à partir du XIV^e^ siècle. Sous les Qarâ Qoyunlu, elles constituent un cadre structurant de nombreux médaillons décoratifs[162]. Ces pourtours sont la sobre alternative à de plus complexes consoles de tables, des trônes, à des textiles ou divers objets chinois, dont la forme sera prisée dans l'Iran post-mongol. Citons les éléments d'architecture, en bois, provenant d'un mausolée en brique construit à la fin du XII^e^ siècle à Jishan (province de Shanxi), sous la dynastie Jin (1115-1234)[163]. Ces sculptures de bois présentent des contours recticurvilignes ou, tout au moins, des successions de pointes et de lobes, saillants et rentrants, qui deviendront la base de l'ornementation dans le monde timourido-turkmène. Rappelons en effet que les décors architecturaux turkmènes sont généralement structurés par des arcs polylobés et cintrés, à l'articulation savante[164] (**pl.156-157**). Un développement plus complexe encore de ces formes ouvertes consiste à les refermer en de nouveaux médaillons, évoquant dès lors des bouquets floraux (*polyl11*). Ces motifs, très répandus dans l'Iran du XV^e^ siècle, présentent une nouvelle fois des affinités avec l'Extrême-Orient. Les cols chinois, qui apparaissent dès les XII^e^-XIII^e^ siècle, deviennent une pièce incontournable du costume à la cour Yuan (r. 1271-1368)[165]. Leurs savants pourtours polylobés seront une source d'inspiration pour nos fameux « bouquets floraux ». Ces cols sont en effet introduits en Iran sous les Il-Khânides ; leur forme se retrouve dès lors sur des représentations de tentes ou de baldaquins, et est naturellement transposée sur des reliures, des enluminures et, bien sûr, sur la céramique architecturale timourido-turkmène[166]. Cet éventail de médaillons et d'arcs polylobés complexes, tous issus de référents chinois et introduits dans le monde iranien avec le pouvoir il-khânide, constitue l'un des traits de l'art turkmène dans la seconde moitié du XV^e^ siècle.

Il demeure évident que le mécanisme d'assimilation de formes sinisantes est plus complexe que ne le suggère ce constat initial. La Chine n'a cessé de fasciner le monde iranien au cours du XV^e^ siècle : en attestent la commercialisation, les contacts, ou le collectinisme

[161] RAWSON 1984, p. 125 et dessins p. 127.
[162] Cf. notamment les médaillons sur fond de briques décoratives ornant les parois de la Masjed-e Kabud de Tabriz (**pl. 46B,48B**), ou ceux du *pishṭâq* de la Masjed-e Jâme' de Yazd (**pl.58**).
[163] RAWSON 1984, p. 129 (cf. notamment fig. 115 f).
[164] Sur la construction des décors, voir la seconde partie, chapitre 2.
[165] KADOI 2009, p. 32.
[166] KADOI 2009, p. 32. Pour des exemples de cette transposition sur d'autres matériaux, cf. notamment RAWSON 1984, p. 162, fig. 142 ; KADOI 2009, p. 61. Voir également *Timur*… 1989, p. 216 et p. 352-353.

autour de nombreux objets venus d'Extrême-Orient[167]. Les ornements sinisants développés dans l'art iranien à partir des Il-Khânides sont nombreux. Nous ne nous étendrons pas sur des figures telles que le phénix ou le dragon – absents de notre répertoire –, ni même sur des motifs tels que les nuages sinisants, qui ne constituent pas une caractéristique majeure des décors turkmènes[168]. Mais au sein de denses rinceaux floraux observés, les lotus et les feuilles de lotus s'avèrent particulièrement significatifs. Jessica Rawson, qui les englobe dans la large famille des lotus, commente : « More than any other feature of the decorative repertory developed in Iran following the Mongol invasions, these flowers are signs of the influence of Chinese models. »[169] Rappelons combien le lotus, comme la feuille de lotus, connaissent un étonnant déploiement sous les Turkmènes. Ce dernier exemple illustre le significatif apport d'un vocabulaire ornemental chinois dans les arts turkmènes. Ses pourtours festonnés trahissent son caractère sinisant : les nuages rencontrés dans les décors qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu présentent ces mêmes festons en contour (cf. **pl. 144** et **131-133**)[170]. Déjà connu sous la dynastie Yuan (1280-1368), grâce à des textiles trouvés sur le site de Ji'ninglu (Mongolie)[171], ce n'est qu'à partir du XV^e^ siècle que ce motif fait son apparition dans le répertoire iranien. Les conditions d'importation de cet étrange ornement, très réinterprété[172], ne sont pas précisément décelées. On retiendra que cette forme, issue du monde chinois, connaitra une formidable postérité en devenant l'un des points forts du décor architectural dans la seconde moitié du siècle. Comme le lotus, qui se développe dans le répertoire iranien à la même période, la feuille de lotus témoigne de l'influence encore pregnante de la Chine au cours du XV^e^ siècle : ce processus de sinisation, qui s'est accru depuis les Il-Khânides, n'a dès lors cessé de se réitérer, et constitue la source d'un renouvellement formel dans le monde timourido-turkmène.

---

[167] D'après Ruy Gonzalez de Clavijo, la soie, le musque, les perles, la porcelaine, les carreaux de céramique, l'argent, les miroirs, et même le papier étaient importés de Chine vers Samarqand (CLAVIJO, éd. 1928 ; cf. aussi MUKMINOVA 1992, p. 30). Les études traitant des contacts entre la Chine et l'Iran sont nombreuses. Sur le commerce avec la Chine, voir notamment Gauvin Bailey dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 7-15, CARSWELL 2000, KADOI 2009, p. 58-65 ; voir aussi CROWE 2002. Concernant les collections de porcelaines chinoises dans l'Iran du XV^e^ siècle, lire POPE 1956 et KRAHL 1986.

[168] Cf. seconde partie : répertoire des formes.

[169] RAWSON 1984, p. 173.

[170] Or, ces nuages sont des motifs chinois très anciens, largement réinterprétés en territoires islamiques. Voir *Ibid*., p. 163-169. Rappelons par ailleurs que les rares motifs à contours festonnés de notre répertoire dérivent tous d'apports chinois.

[171] *Ibid*., p. 187 (fig. 164 a).

[172] Sur l'évolution de la feuille de lotus et sa réinterprétation persane, voir *Ibid*., p. 173-177 (qui la considère comme étant une feuille de lotus hybride).

2. Un « revival » il-khânide ?

« In the early fifteenth century under the patronage of the Timurid ruler Shahrukh and his son Baysunghur, there was a conscious revival of Ilkhanid traditions, probably as a sign of dynastic affiliation to affirm Timurid legtimacy as the Ilkhanids' successors. »[173] Cette filiation, mise ici en exergue par Sheila Blair, est valable tant pour l'art de la calligraphie que, par exemple, pour la peinture sous les Timourides de Shâh Rokh[174]. Or, le même phénomène s'effectue chez les Turkmènes. On retrouve en effet dans la céramique architecturale qarâ qoyunlu plusieurs décors de céramiques déjà en vogue aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Ces décors, pourtant inhabituels au XV^e^ siècle, suggèrent une volonté délibérée de faire revivre certaines traditions artistiques issues de la sphère mongole[175].

Continuité artistique autour du lustre métallique

La première de ces techniques est le lustre métallique. La céramique à décor lustré, apparue dès le califat abbasside (132-656 h./749-1258), se développe en Iran depuis la seconde moitié du XII^e^ siècle. C'est cependant sous les Il-Khânides et leurs successeurs moẓaffarides et jalâ'irides que des carreaux décoratifs lustrés sont véritablement mis à l'honneur dans l'architecture (*c*. 1260 à *c*. 1330). Sans reprendre un historique complet de ces décors[176], il convient de rappeller les liens techniques et stylistiques qui les apparentent aux quelques occurences de lustres métalliques de la seconde moitié du XV^e^ siècle.

Les lustres turkmènes présentent d'évidentes affinités avec des modèles il-khânides. Dès les années 1260, des carreaux il-khânides en forme d'étoiles ou de croix arborrent un vocabulaire végétal spécifique. Six céramiques, rattachées au tombeau de l'*emâmzâde* Yâhyâ

[173] BLAIR 2008, p. 261.

[174] Concernant la calligraphie, Sheila Blair remarque que les maîtres timourides adoptent alors les styles canonisés par Ya'qut, et souligne combien cette filiation il-khânide est visible dans les choix de copies d'albums (*Ibid*.). Un constat de même teneur est établi pour la peinture timouride : Thomas Lentz met en avant l'évolution et l'assimilation significatives dont témoignent les œuvres peintes à partir du règne de Shâh Rokh (LENTZ 1993).

[175] De manière plus générale à ce qui suit, on notera également que les modes de décor architectural observés dans le monde timourido-turkmène sont un héritage évident des traditions il-khânides ou, plus largement, post-mongoles. Les carreaux monochromes rehaussés d'or constituent une évolution des *lâjvardina*, tandis que la mosaïque de carreaux découpés apparaît en Iran dès la seconde moitié du XIV^e^ s. (cf. Yazd et Kermân). Cette continuité artistique avec l'Iran post-mongol se traduit également par l'architecture (cf. Lisa Golombek, dans GRUBE, SIMS 1980, p. 131).

[176] Sur la céramique lustrée, voir notamment BAHRAMI 1937 et 1938, Oliver Watson, « Pottery under the Mongols », dans *Legacy*…2006, p. 325-345, ainsi que WATSON 1985, PORTER, RAVANELLI, CAIGER-SMITH 2002 ; cf. également CAIGER-SMITH 1985, *Reflets d'or*… 2008, p. 46-73.

à Varamine et conservées au musée du Louvre à Paris, illustrent cette tendance[177] (**pl.211A**). On remarquera en effet la manière dont les rosettes ou les trèfles, sur trois des carreaux étoilés, sont dotés de pétales ornés d'un bouton circulaire cerné de pointillés en quart de cercle. Le même piquetage est observé sur les feuilles de la croix à décor de rinceaux, appartenant au même ensemble. Or, ce répertoire ornemental n'est pas étranger aux motifs des lustres qarâ qoyunlu de Tabriz, qui présentent une formation semblable (**pl.37**). L'analogie se poursuit si l'on considère les carreaux à décor de lustre monochrome agrémentés de rehauts de cobalt, qui se développent dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle. Les pièces attribuées au site palatial de Takht-e Solaymân (670-674 h./1271-1275, **pl.211B**), et aujourd'hui dispersées à travers le monde, offrent une illustration de cette technique[178]. Elles conjuguent de surcroît des rosettes et des palmettes à remplissages de cercles et de pointillés, semblables aux précédents exemples, mais dotées de courbes plus souples. On voit poindre, déjà, des feuilles à décor de nervures. Mais ce sont sans aucun doute les céramiques de la fin du XIII^e^ ou du début du XIV^e^ siècle qui marquent les parallèles les plus évidents avec les pendants qarâ qoyunlu. Un carreau à décor épigraphique, daté du mois de *sha'bân* 709 h. (janvier 1310) et conservé au British Institute de Londres[179] (**pl.212B**), développe un vocabulaire décidément très proche des lustres et décors peints turkmènes de Tabriz. Le bandeau décoratif fait place à des motifs floraux plus importants et diversifiés ; le lotus commence à s'imposer. La formation des végétaux est similaire aux pièces sus-mentionnées, mais la palmette aux contours sensiblement festonnés et à remplissage de nervures s'affirme. Or, cet ornement constitue l'un des marqueurs des décors peints sur céramique turkmènes (exemple en **pl.209B**).

La céramique à décor de lustre métallique semble disparaître après la seconde moitié du XIV^e^ siècle. Or, c'est bien cette tradition mongole que semblent avoir suivis les lustres turkmènes conservés à Tabriz. Pourquoi un soudain renouveau de cette technique dans la seconde moitié du XV^e^ siècle ? Il est probable qu'un ou plusieurs ateliers de Kâshân, où furent produits une grande partie des lustres aux XIII^e^-XIV^e^ siècle, n'aient pas cessé de fonctionner. Il

[177] OA 4078, OA 4079, OA7880/107, 26677a, 26677b, et 4425 ; publiés ensembles dans *Reflets d'or*… 2008, p. 60-61 (cat. 38). C'est, vraisemblablement, leurs dimensions qui conduisent à attribuer des carreaux à l'*emâmzâde* Yâhyâ et, par conséquent, à les dater d'environ 660-661 h./1262.
[178] Les attributions de carreaux à ce site restent délicates, car elles ne se fondent que sur un unique fragment retrouvé à Takht-e Solaymân, et publié par A.S. Mélikian-Chirvani (MÉLIKIAN-CHIRVANI 1991, pl. XIV, fig. 24). Cf. KADOI 2009, p. 51
[179] OA+10828. Publié dans PORTER V. 1995, p. 52 (cat. 47).

est d'ailleurs peut-être significatif de constater que les plaques âq qoyunlu à décor lustré sont toutes localisées autour de cette illustre cité[180].

Remarques sur les « Solṭânâbâd »

Mais ce sont en fin de compte les « bleu-et-blancs » turkmènes qui illustrent le plus ce « revival » il-khânide (**pl.115,83-94**). Cette catégorie de décors attribués à Tabriz et datés d'environ 870 h./1465, s'apparente en effet à un groupe de carreaux dits « de Solṭânâbâd ». L'appelation désigne une famille de céramiques aussi variées que problématiques, toutes datées du XIV^e^ siècle[181].

Parmi ces pièces, plusieurs constituent un prolongement aux lustres métalliques présentés ci-dessus : la technique et l'organisation du décor sont en effet analogues, et seule la bordure épigraphique ceinturant la composition centrale apparaît en lettres blanches sur un fond bleu (**pl.213**). La composition est par ailleurs conforme aux spécificités végétales déjà aperçues. L'étoile à huit branches provenant des Arts Décoratifs de Paris[182] fournie une illustration de cet agencement (**pl.213A**) : une structure verticale, non symétrique, prenant appuie sur ce qui s'apparente à un nuage sinisant, et développant un réseau de rosettes, lotus et palmettes, à remplissage de nervures et pointillés.

Le groupe dit « de Solṭânâbâd » compte par ailleurs des carreaux peints en bleu et noir, sur un fond réservé blanc, et sous glaçure transparente – un mode de décoration déjà utilisé dans l'Iran il-khânide[183]. Les pièces dites « de Solṭânâbâd », généralement en forme

---

[180] Voir notamment les références A11, B4, B5 du catalogue (vol. 2).

[181] Ce terme rassemble des carreaux et des pièces de forme aux techniques de décors relativement dissemblables, tels que : des lustres métalliques ; des décors peints en bleu, noir, et blanc en réserve, sous glaçure transparente incolore (présentés ci-après) ; ou des pièces peintes en brun ou grisâtre, parfois rehaussées de noir sur fond réservé blanc, sous glaçure transparente incolore – qui ont parfois laissé penser à des imitations de céladons chinois. Les décors sont également assez différents : les carreaux que nous allons présenter témoignent d'un répertoire végétal relativement développé, tandis que les plats aux phénix, par exemple, possèdent un fond de petites feuilles plus uniformes (ex. Paris, Louvre, OA8177, ou Londres, Victoria & Albert Museum, C.723-1909). On notera enfin qu'aucun de ces objets n'a été retrouvé à Solṭânâbâd, et que peu d'exemples *in situ* de carreaux subsistent (des pièces seraient conservées à Pir-e Bakrân, près d'Eṣfahân, *c*. 1299-1312, WILBER 1955, p. 121-124). Sur la production dite « Solṭânâbâd », voir notamment LANE 1957, p. 10-13, SOUSTIEL 1985, p. 199-200, WATSON 1985, p. 42. Cf. également la thèse (non publiée) de P. MORGAN, « Change and continuity in Il-Khanid Iran: the ceramic evidence », université d'Oxford, 2005.

[182] 26673 c (déposé au musée du Louvre) ; publié dans *Reflets d'or*… 2008, p. 69.

[183] Voir par exemple la plaque de mihrâb datée de 712 h./131, passée en vente chez Sotheby's en 1982 (**pl.216**). La technique de décor est la même que celle des carreaux qarâ qoyunlu, mais le cobalt est plus clair, les traits plus fins et précis, l'ensemble assez soigné. Le réseau de palmettes, au centre de la plaque, est semblable au répertoire ornemental des premiers lustres il-khânides déjà observés : l'insertion de fleurs diverses est donc limitée et se distingue en cela des « Solṭânâbâd » de type « bleu-et-blanc » dont il est question.

d'étoiles à huit branches, présentent un décor similaire aux lustres de cette catégorie (**pl.214-215**). Certaines variantes sont parfois visibles : des motifs en léger relief, des rehauts de turquoise, ou encore un engobe rougeâtre. C'est au sein de ces « bleu-et-blancs » dits « de Solṭânâbâd » que plusieurs pièces qarâ qoyunlu ont pu être identifiées[184]. La continuité technique et stylistique avec les pièces du XIV^e^ siècle est parfois ténue, et seule une observation visuelle attentive permet de les différencier : l'épaisseur de leur pâte, la densité des oxydes employés, la finesse du trait de pinceau, différencient en effet ces deux séries de production[185]. En fin de compte, aucun de ces carreaux n'est daté. L'étiquette « Solṭânâbâd » doit, à l'évidence, être reconsidérée. Une partie au moins des « Solṭânâbâd » mérite d'être attribuée au XV^e^ siècle – ce que nous avons amorcé avec les revêtements attribués à la capitale qarâ qoyunlu. Un travail de plus grande ampleur devra être entrepris sur les « bleu-et-blancs » post-mongols : seul un relevé systématique des pièces conservées dans les nombreuses collections permettra d'établir un inventaire plus précis des différents « bleu-et-blancs » du groupe « Solṭânâbâd », et établir une typologie et une chronologie plus fines.

En l'état, on retiendra la forte filiation avec les modèles il-khânides dont témoignent les « bleu-et-blancs » et les lustres turkmènes. Ces pièces ne présentent pas d'affinité technique ou esthétique avec les porcelaines chinoises et leurs imitations, pourtant en vogue dans l'Iran du XV^e^ siècle. On remarque d'ailleurs que les rares carreaux « bleu-et-blancs » connus dans le monde timouride s'apparentent davantage aux carreaux il-khânides aux décors plus précis, distincts des « Solṭânâbâd ». Il y a donc bien deux courants – deux centres de production ? – de « bleu-et-blancs » dans le monde timourido-turkmènes, héritant de deux groupes stylistiques plus anciens. L'un comme l'autre témoigne d'un net « revival » il-khânide.

B. RUPTURES ET CONTINUITES RÉGIONALES : LES DÉCORS MOẔAFFARIDES ET TIMOURIDES

Quel panorama architectural rencontrèrent les Qarâ Qoyunlu lorsqu'ils enlevèrent Tabriz et dominèrent l'Azerbaïdjan, s'emparèrent de Bagdad et d'une partie de l'Iraq, et plus encore lorsque, au tournant des années 1450, Jahânshâh transgressa ces frontières

[184] Cf. notamment **pl. 115,A,C-D**, qui démontrent les mêmes caractéristiques que les « bleu-et-bmancs » trouvés à Tabriz, et qui ont pourtant été longtemps étiquettées (Solṭânâbâd).
[185] Plus d'un centimètre différencie l'épaisseur de ces carreaux : les exemples turkmènes présentent une épaisseur moyenne de 25 millimètres, tandis que les carreaux du siècle précédant mesurent environ 15-18 mm.

nouvellement acquises pour envahir l'Iran ? De quels décors étaient alors parés les monuments des villes conquises ?

Si les pouvoirs changent, les artistes et les traditions demeurent. Les caractéristiques régionales observées dans la céramique architecturale autour de Yazd, Eṣfahân ou Kâshân s'inscrivent dans une tradition artistique héritée, depuis la fin du XIV^e^ siècle, des pratiques moẓaffarides (713-795 h./1314-1393), jalâ'irides (736-835 h./1336-1432), et surtout timourides (771-912 h./1370-1506)[186]. Mais on manque parfois de vestiges pour illustrer ces tendances. Les précieux ensembles architecturaux qui firent autrefois le prestige du nord-ouest de l'Iran ont aujourd'hui presque entièrement disparus[187]. Il en va de même pour Shirâz qui, bien que célèbre pour ses ateliers-bibliothèques, a livré peu de vestiges architecturaux significatifs pour la période turkmène. Nous nous arrêterons par conséquent sur deux régions : celles de Yazd et Eṣfahân, qui offrent un bel éventail des changements et des continuités décoratives depuis la fin de la dynastie moẓaffaride jusqu'à l'avènement qarâ qoyunlu, en passant par la déterminante étape timouride. La question des productions de Kâshân clôturera ce point.

1. Ruptures et continuités artistiques autour de Yazd

Une continuité artistique marquée : Bidâkhavid

À une cinquantaine de kilomètres de Yazd s'étend le village de Bidâkhavid, où se trouve un complexe au nom du shaykh soufi Tâj al-Din 'Ali ebn Maḥmud ebn Beliâmân. Cette structure illustre la forte continuité artistique qui s'opère dans la région de Yazd. Nous avons déjà décrit le mausolée : un édifice fondé à la période timouride (826 h./1423) et

[186] Les troupes de Timur dominent en effet rapidement la région, en évinçant définitivement la dynastie moẓaffaride de l'Iran méridional (1393), et en attaquant, dès 1386, les territoires jalâ'irides d'Azerbaïdjan (AUBIN 1963, p. 104-105). Si ces derniers parviennent à retrouver leurs terres, ils sont rapidement menacés par les qarâ qoyunlu qui, dès le début du XV^e^ siècle, seront eux-mêmes plusieurs fois inquiétés par les successeurs du redouté Tamerlan. Cf. première partie, chapitre 1.

[187] C'est notamment le cas des monuments de Tabriz, tous disparus, à l'exception de sa Masjed-e Kabud et de sa Masjed-e Jâme' (cette dernière étant cependant extrêmement restaurée). La ville était pourtant dotée d'importants monuments. Parmi les édifices érigés sous les Jalâ'irides, mentionnons le mausolée Damashkiye, ainsi que la Dawlat-khâne de sultan Oways : un palais immense qui aurait contenu quelque 2000 salles. La ville possédait alors déjà de nombreux bâtiments, construits dès la période il-khânide : Ghazan Khân y aurait notamment fait bâtir une nouvelle enceinte autour des anciennes fortifications (à partir de 1299), d'importants *bâzârs*, une mosquée, une bibliothèque, un hôpital, un observatoire, un dépôt d'archives, un édifice pour l'administration centrale, une citerne d'eau potable, un *hamâm*, ainsi que son tombeau et un petit palais de plaisance – rapidement imités par ses officiers. Le grand vizir Rashid al-Din entreprend quant à lui de construire un important *ketâb-khâne* accompagné de deux madrasas (le complexe *Rashidiyye*). Cf. IBN BATTUTAH, éd. 1997 et MINORSKY 1978, p. 615-616. Voir aussi BLAIR 1984, WILBER 1955. Cf. le chapitre 2 de la première partie.

complété dans les années suivantes, en 849 h./1445-1446, 856 h./1452 et 893 h./1487-1488[188]. Lorsqu'elles ne sont pas datées, les différentes étapes de décoration sont souvent malaisées à identifier : par exemple, le lambris de carreaux hexagonaux turquoise, bordé d'une frise de triangles bidirectionnels est-il une adjonction timouride ou turkmène (**pl.217**) ? Difficile à dire car ce motif, omniprésent dans la région sous les Turkmènes, est déjà fréquent avant les années 1450.

En face du mausolée se trouve la mosquée attenante au complexe. Ce petit édifice à coupole, auquel fut accolée une salle de prière rectangulaire, est daté de l'année 841 h./1437 par un mihrâb en pierre. Son décor est restreint, mais les éléments le composant s'inscrivent pleinement dans les caractéristiques locales : dans la salle à coupole, les balustrades fermant les quatre tribunes sont ornées de ces mêmes carreaux hexagonaux turquoise bordés de frises de triangles blancs bidirectionnels (**pl.217C**). À l'extérieur, un bandeau rectangulaire invoquant la *shahâda* est à son tour délimité par une frise de triangles identique aux précédentes. Mais c'est surtout la palette chromatique qui doit ici attirer notre attention : sur les signes diacritiques et la signature, une tonalité beige est obtenue par grattage de la glaçure (**pl.217B**). Ce procédé, très répandu dans les décors turkmènes est, rappelons-le, particulièrement employé dans la région de Yazd. Si les exemples timourides d'une telle pratique s'avèrent moins nombreux, ils montrent néanmoins que la technique n'est pas une primauté turkmène[189].

Décors moẓaffarides de Yazd

À Yazd même, cette tendance régionale s'affirme dès l'époque moẓaffaride. La mosquée Abu al-Ma'ali en constitue le premier exemple conservé. L'édifice appartiendrait à un plus important complexe fondé en 787 h./1385-1386, constitué d'une madrasa, d'un *hammâm*, d'un tombeau et d'une *jami'at-khâne*[190]. L'entrée de cette mosquée est ornée d'un lambris au décor emblématique (**pl.218**). Chaque carreau hexagonal turquoise est entouré d'un fin ruban noir, dont les intersections sont matérialisées par un petit triangle blanc. Au centre de chacun des panneaux se trouve un médaillon de forme carrée, posé sur la pointe, orné d'un réseau géométrique centré sur une étoile à huit branches. L'ensemble est enfin

[188] Voir catalogue A2. Une plaque sculptée dans la pierre avait déjà été réalisée au nom du shaykh en *ramaḍan* 781 h./1379.
[189] À Eṣfahân, l'*emâmzâde* il-khânide de Bâbâ Qâṣem illustre déjà ce procédé de grattage (740 h./1340-1341. GODARD 1937, p. 41-43, WILBER 1955, p. 182.
[190] Voir AFSHÂR 1348-1354 sh., II, p. 234-235, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 418-419, d'après KÂTEB, éd. 1317 sh., p. 102-103.

délimité par la désormais traditionnelle bordure de triangles blancs bidirectionnels. La partie supérieure s'achève sur une frise de fleurons tripartites inversés. On remarquera sur cette dernière, comme sur certaines sections du réseau géméotrique des médaillons, que des tessons de mosaïque ont été grattés pour faire apparaître un ton neutre. Ce lambris traduit donc, dès le dernier quart du XIV^e^ siècle, l'adoption d'un style décoratif qui connaîtra un véritable succès durant tout le XV^e^ siècle.

Yazd sous les Timourides : la mosquée Amir Chaqmâq

Durant la domination timouride, la ville de Yazd connut un mécénat architectural important. Près d'une trentaine de ces monuments a pourtant disparu[191]. Les réalisations majeures qui nous sont parvenues ne sont par conséquent pas nombreuses. Citons la mosquée du complexe fondé en 821 h./1418 par Pir Ḥosayn Damghâni, autour d'une tombe anonyme[192]. L'édifice ne conserve cependant pour seul décor qu'un fragment de balustrade, sur lequel l'inéluctable réseau de carreaux hexagonaux turquoise, ceinturé de triangles blancs bidirectionnels peut être observé. Ce décor laisse présager d'un ensemble plus conséquent, néanmoins perdu.

La mosquée Amir Chaqmâq présente en revanche un réel intérêt, son décor ayant été dans l'ensemble peu remanié (**pl.220-222**). Fondé en 841 h./1437 par l'émir Jalâl al-Din Amir Chaqmâq, gouverneur de Yazd, et sa femme Fâṭeme Khâtun, l'édifice était adjoint à une *khâneqâh*, un *qanat*, une citerne, et l'ensemble était entretenu grâce aux revenus d'un *hammâm* et d'un caravansérail[193]. Les céramiques architecturales de la mosquée présentent des parentés avec les décors développés dans la seconde moitié du siècle. Sans surprise, on retrouve des panneaux d'hexagones turquoise délimités par des frises de triangles blancs bidirectionnels sur les balustrades et les lambris (**pl.222B**). On observe également des svastikas identiques à ceux observés quelques années plus tard sur les restaurations qarâ qoyunlu de la Masjed-e Jâme' de Yazd (**pl.220D**). La calligraphie est par ailleurs un marqueur

[191] Lisa Golombek et Donald Wilber signalent au total 27 édifices disparus : 26 sont connus d'après le *Târikh-e Jedid-e Yazd*, écrit en 1457-1458 par al-Kâteb (KÂTEB, éd. 1317 sh.), et le dernier est l'*emâmzâde* d'Abu Ja'far Moḥammad, fondé sous les Moẓaffarides, remanié sous les Timourides et les Qarâ Qoyunlu, et aujourd'hui disparu. Voir GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 451 et p. 418. Concernant l'*emâmzâde* d'Abu Ja'far Moḥammad, voir aussi AFSHÂR 1348-1354 sh., II, p. 296-305.

[192] Le complexe se situait autrefois à quelques kilomètres au sud des murs de Yazd, à Âharestân. L'ensemble se composait d'une *jami'at-khâne*, d'une *khâneqâh* et d'autres bâtiments jouxtant un cimetière, complétés ensuite par ladite mosquée. Le complexe a aujourd'hui en grande partie disparu. Voir MOFID, éd. 1385 sh., AFSHÂR 1348-1354 sh., I, p. 237, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 419-420.

[193] Sur cette mosquée, voir JA'FAR, éd. 1338 sh., p. 159, MOFID, éd. 1385 sh., p. 112, et les études de : AFSHÂR 1348-1354 sh., II, p. 161-190, et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 421-424.

de continuité dans l'Iran du XV^e^ siècle. Le décor de l'*eyvân* en offre un intéressant panel : le mur-écran est paré des traditionnelles briques *bannâ'i*, sur lesquelles des allocutions divines sont inscrites en lettres coufiques labyrinthiques turquoise. Sur les travées latérales se développent de plus complexes cartouches en coufique labyrinthique avec, sur certains pans, des calligraphies dans la calligraphie (**pl.220D**). Depuis Samarqand jusqu'à Tabriz, l'emploi du coufique labyrinthique est une constante qui ne diminuera pas au cours du XV^e^ siècle. Enfin, la frise de fondation surmontant l'entrée Est est similaire aux inscriptions observées sous les Turkmènes, tant par la nature de sa calligraphie, que par son ordonnancement, sa frise décorative d'étoiles, ou les rinceaux floraux de l'arrière-plan (**pl.220A**). Sur ces derniers toutefois, une forme de lotus se distingue de l'ensemble du répertoire.

Le répertoire végétal marque une évolution entre les périodes timouride et turkmène autour de Yazd. Le mihrâb de la masjed-e Amir Chaqmâq offre des exemples de ces variations. On notera d'abord une forme significative de lotus, dérivant presque déjà vers la feuille de lotus (**pl.222A** : cf. à l'intérieur des médaillons ; et **C**, bas). La feuille de lotus est en revanche rarissime dans les ornements timourides yazdis. On observe par ailleurs un lotus à trois pétales supérieurs décurrents se séparant nettement de la base en calice tripartite : une version rencontrée à une seule reprise dans le répertoire âq qoyunlu (cf. *l39*). Dans l'ensemble, tous les lotus observés se tournent encore vers les modèles du XIV^e^ siècle (ex. **pl.222**C, haut) – ils restent par conséquent étrangers aux canons turkmènes plus stylisés. Quant aux palmettes, certaines constituent des réseaux rappelant tout à fait les compositions turkmènes (**pl.222A**). D'autres, au contraire, disparaissent vingt ans plus tard, comme les demi-palmettes aux feuilles lobées, s'assemblant pour former un médaillon (ex. **pl.222**A, C, haut). La mosquée moẓaffaride Pâ Menâr à Kermân illustre, dès 793 h./1390, l'adoption de ce vocabulaire végétal (**pl.219**)[194] : son portail incorpore les mêmes ornements observés à travers le décor timouride d'Amir Chaqmâq, et qui disparaîtra sous les Turkmènes qarâ qoyunu et âq qoyunlu.

Cette évolution dans la formation des motifs est caractéristique des changements introduits entre les années 1430 et 1450. On remarque que les compositions décoratives qarâ qoyunlu et âq qoyunlu gagnent souvent en densité : les réseaux géométriques deviennent plus complexes, tandis que les tesselles des compositions végétales introduisent de plus délicates variations chromatiques.

[194] D'après son inscription de fondation, la masjed-e Pâ Menar est érigée en 793 h./1390 à l'instigation du souverain moẓaffaride du Kermân, 'Emâd al-Din Solṭân Aḥmad (r. 786-795 h./1384-1393). Voir WILBER 1955, p. 188-189 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 393.

La Masjed-e Jâme‘ de Yazd

Bien que significativement plus remaniée au cours du temps, la Masjed-e Jâme‘ de Yazd offre également un témoignage de ces ruptures et continuités artistiques à l'échelle de la ville. La fondation de l'édifice est ancienne, et les étapes d'élaboration de son décor, essentiellement entrepris aux XIV^e^-XV^e^ siècles, sont souvent difficiles à déterminer avec exactitude[195]. Néanmoins, les panneaux en mosaïque de carreaux découpés du XIV^e^ siècle se distinguent aisément des décors du siècle suivant par leurs tesselles plus épaisses, et leurs coloris moins étendus. On remarque l'importance prise par les compositions géométriques, voire épigraphiques, au détriment des sujets végétaux. C'est notamment le cas dans la salle à coupole sud de la mosquée, essentiellement décorée aux périodes moẓaffaride et timouride (*c*. 1370-1430[196]), et qui reçoit un décor presqu'exclusivement géométrique et épigraphique. Seules quelques zones sont ponctuellement parées de compositions végétales : les écoinçons, les médaillons ornant les lambris, le mihrâb.

Nous ne nous appesantirons pas sur les éléments de continuité stylistique de cet espace. Mentionnons une nouvelle fois les balustrades et les lambris ornés des traditionnels carreaux hexagonaux turquoise, délimités par des frises de triangles blancs directionnels, ou par des bordures d'étoiles – un décor également fréquent dans la région. On remarquera par ailleurs les médaillons rehaussant le centre de ces lambris (**pl.225C**) : cette pratique, exceptionnellement observée à Samarqand et à Eṣfahân, reste cependant propre à la région de Yazd[197]. Il convient cependant de souligner les éléments de rupture. Les écoinçons à décor végétal qui surmontent les tribunes de la salle à coupole témoignent d'une datation timouride

[195] Cf. entrée A18 du catalogue (vol. 2). Les restructurations de l'édifice sont en effet nombreuses aux XIV^e^ et XV^e^ siècles (724 h./1324 ou 728 h./1327-1328, 732 h./1331-1332, 765 h./1364, 777 h./1375-1376, 809-813 h./1406-1410, 819 h./1416-1417, 836 h./1432-1433, 861 h./1457, 875 h./1470-1471). Pour la principale bibliographie sur cet édifice, voir : JA‘FAR, éd. 1338 sh. (p. 21, 45, 74-75), KÂTEB, éd. 1345 sh. (p. 95-97, 114-115), MOFID 1385 sh. (I, p. 177 ; III, 643-649) ; ainsi que POPE 1939 (III, p. 1158 ; VII, pl. 439, 441-447, 539), SIROUX 1947 (p. 119-176), AFSHÂR 1348-1354 sh. (II/1, p. 109-160 et II/2 p. 952-1011), et enfin GOLOMBEK, WILBER 1988 (I, p. 414-418).

[196] La salle de prière sud est construite à partir de 765 h./1364, mais une inscription du mihrâb le date de 777 h./1375-1376. Les travaux de décoration se poursuivent notamment sous le règne de Shâh Rokh, par son émir Amir Chaqmâq (836 h./1432-1433). Il est difficile de définir avec exactitude les zones concernées par cette importante restauration, mais il est clair qu'une partie du mihrâb est refaite à cette date (cf. la nature du décor, et notamment les cartouches identiques à celui observé sur l'*eyvân* de la Masjed-e Amir Chaqmâq à Yazd). Des reprises sont vraisemblablement effectuées sous les Turkmènes, puisque l'inscription chiite au centre du mihrâb est signée par le fameux calligraphe Kamâl al-Din.

[197] Cf. catalogue C6 pour Eṣfahân. À Samarqand, il s'agit de la *ziyârat-khâne* du complexe de Quṭâm ebn ‘Abbâs (Shâh-e Zende, *c*. 1460, **pl.244**). Pour ces deux exemples, on remarque cependant que les lambris sont ceinturés d'une bordure végétale, et non des habituelles frises de triangles bidirectionnels.

par le lotus qui les décore (**pl.225B**) : la décomposition de ses feuilles est similaire aux lotus observés sur la masjed-e Amir Chaqmâq – et par conséquent étrangère aux canons turkmènes. Ce même indice nous permet de dater les panneaux végétaux des balustrades de la mosquée d'hiver (**pl.225A**), ou certaines sections du mihrâb de la salle à coupole (**pl.224A**). Sur ce dernier, les écoinçons supérieurs offrent un décor de tiges fleuries développé, dont le déroulement rappelle les compositions qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu. Plusieurs feuilles de lotus s'y épanouissent et les fleurs sont presque toutes semblables à celles du répertoire turkmène. Les lotus dénotent pourtant – ce que confirment les cartouches, explicitement timourides[198]. La même démontration peut encore être appliquée aux panneaux inférieurs de ce même mihrâb (**pl.224B**) : les réseaux de palmettes affrontées et entrelacées sont de même nature que les exemples turkmènes, mais les lotus ornant les écoinçons trahissent un appartenance timouride.

Le décor architectural de Yazd témoigne à l'évidence de la force des traditions régionales, héritées des moẓaffarides, puis reprises par les Timourides. Les compositions, le répertoire, les techniques s'étoffent cependant et, si les Timourides regardent encore vers le XIV^e^ siècle, les Turkmènes s'en affranchissent par des compositions résolument plus denses et plus stylisées.

2. Eṣfahân et sa région

Eṣfahân connaîtra un important développement architectural dans la seconde moitié du XV^e^ siècle. Avant la domination turkmène, la ville ne connaît cependant pas un mécénat aussi actif qu'à Yazd.

Eṣfahân et sa région avant les Timourides

La continuité artistique avec les précédents moẓaffarides ne peut être retracée comme elle le fut pour Yazd. Une madrasa dénommée le Ṣoffe-ye 'Omar est néanmoins installée dans la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân entre 768 et 778 h./1366-1377[199] (**pl.229**). Son mihrâb est orné de mosaïques de carreaux découpés au répertoire très différent des exemples turkmènes. Les

[198] Il s'agit des cartouches circulaires à décor de rosette se transformant en « Moḥammad », écrits en coufique. Le même cartouche est observé sur l'*eyvân* de la mosquée d'Amir Chaqmâq (**pl.221,B**), qui ne présente pas d'ambiguïté quant à sa datation. Par conséquent, le décor des écoinçons du mihrâb de la Masjed-e Jâme' de Yazd peut être daté des restaurations de 836 h./1432-1433.

[199] Pour de plus amples informations sur cette madrasa et sa datation, voir GABRIEL 1935 (p. 37), GODARD 1936 (p. 238-245), WILBER 1955 (p. 186-187), HONARFAR 1344 sh.(A) (p. 136-145), GOLOMBEK, WILBER 1988 (I, p. 380-381).

muqarnas sont essentiellement ornés d'un réseau géométrique de briques *bannâ'i*. Leur départ présente des compositions végétales sous arc qui annoncent déjà les futurs panneaux timourides et turkmènes. La plupart de ces ornements se détache sur un fond de briques lissées : un trait propre aux productions eṣfahânis du XV^e^ siècle.

Nous avons déjà vu combien, dans la région d'Eṣfahân, les procédés d'acquisition de teintes « neutres » étaient diversifiés (grattage, mais aussi terre cuite et pierre)[200]. Quelques exemples il-khânides du début du XIV^e^ siècle illustrent cette transition technique. Le portail du mausolée de Bâbâ Qâṣem à Eṣfahân[201] (740 h./1340-1341), déjà digne d'intérêt pour l'évolution ornementale dont il témoigne[202], démontre surtout que le procédé de grattage de la glaçure apparaît dès le premier quart du XIV^e^ siècle : le calligraphe ayant réalisé l'inscription de fondation a en effet apposé sa signature en incisant la glaçure (**pl.227**). Cette pratique remplace dans une certaine mesure la terre cuite, abondante dans les décors seljuqides et surtout il-khânides, mais qui disparaît par la suite. À une trentaine de kilomètres d'Eṣfahân, les calligraphies coufiques du portail de la Masjed-e Jâme' d'Ashtarjân[203] (715 h./1315-1316) sont exécutées en terre cuite sur fond de céramique glaçurée (**pl.228,C**). Mais le matériau ne répond plus aux attentes lorsqu'il s'agit de transposer cette esthétique en une écriture cursive : c'est alors le grattage de la glaçure qui est employé (**pl.228,B**). La mosquée d'Ashtarjân constitue donc un bel exemple de cette transition technique.

Le tournant des années 1440

On ne retrouve pas autour d'Eṣfahân une unité formelle aussi prononcée qu'elle ne l'est pour Yazd depuis le XIV^e^ siècle. Et les réalisations timourides du début du XV^e^ siècle sont en fin de compte assez rares[204]. En revanche, plusieurs édifices de la région présentent des

[200] Sur ces procédés, voir le chapitre 1 de la seconde partie.
[201] GODARD 1937, p. 41-43, WILBER 1955, p. 182.
[202] Le portail du mausolée présente en effet une frise proche de celle de triangles blancs bidirectionnels, convertis ici en petits losanges (**pl.227C**) : or, c'est à notre connaissance l'un des premiers exemples d'application de ce décor – de surcroît dans une région autre que celle de Yazd.
[203] Sur cette mosquée, voir POPE 1981 [1939] (IV, p. 1079-1080), WILBER 1955 (p. 141-145), HONARFAR 1344 sh.(A) (p. 275), MESHKÂTI 1349 sh. (p. 33), GOLOMBEK, WILBER 1988 (I, p. 365- 366).
[204] Citons pour exemple la Masjed-e Jâme' de Barsiân (située à une quarantaine de kilomètres à l'Est d'Eṣfahân), fondée au XII^e^ siècle par la dynastie de Seljuqides (429-590 h./1038-1194). Des restructurations sont menées dans l'*eyvân*, au nord de la mosquée, probablement reconstruit ou restauré sous le règne du Safavide Shâh Tahmasp (r. 930-984 h./1524-1576). À l'intérieur de l'*eyvân*, un bandeau épigraphique porte en effet son nom. Un mihrâb en plâtre daté de l'an 825 h./1422 (disparu) aurait autrefois également paré cet espace, suggèrant une intervention timouride. L. Golombek et D. Wilber attribuent à cette phase timouride un fragment de décor en briques *bannâ'i*, au niveau de l'écran de l'*eyvân* : selon eux, ce décor de briques turquoise et bleu cobalt sur un fond de

parallèles saisissants avec les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Il s'agit de monuments datés des années 1440, soit peu de temps avant que Jahânshâh ne s'empare des territoires timourides du centre de l'Iran.

Le plus significatif se trouve à une centaine de kilomètres au sud d'Eṣfahân, dans le village de Varzane. Des travaux dans la Masjed-e Jâme' sont commandités en 847-848 h./1442-1444 par un certain 'Emâd ebn Moẓaffar[205]. Le décor, caractéristique de la région, annonce les ensembles turkmènes d'Eṣfahân. Les styles calligraphiques sont semblables aux épigraphies de la seconde moitié du siècle (coufique labyrinthique, double graphie de la fondation, **pl.233-235**), et même l'étonnant mihrâb de la salle à coupole, avec son écriture coufique dessinant un arc trilobé, trouve son pendant dans les décors âq qoyunlu[206] (**pl.235,B**). Si certaines compositions se distinguent encore des décors âq qoyunlu de la fin du siècle (cf. **pl.235,C-E**), d'autres au contraire pourraient passer pour Turkmènes. Sur le portail d'entrée, le panneau au vase fleuri en offre une illustration (**pl.233,C**) : certes, les tesselles nécessiteraient de gagner en finesse et ses écoinçons en densité, mais la forme du vase, son assise, les demi-palmettes affrontées, et la fine retombée de la tige de rosettes, ne manquent pas de rappeler des parallèles postérieurs (cf. mausolée de Zayn al-Molk, 1480-1481).

Mais ce sont surtout les compositions de polygones en relief qui sont symptômatiques des rapprochements stylistiques entre timourides et turkmènes à cette période. Les parois internes du portail sont ornées de deux panneaux en deux dimensions (**pl.233,D**), tandis que la voûte marquant le passage entre l'*eyvân* et la salle à coupole est parée de réseaux en trois dimensions (**pl.234,A**). Rappelons que cet ornement, originaire du Khorâsân timouride, est particulièrement en vogue dans l'Iran âq qoyunlu – notamment à Eṣfahân. Dans le passage vers la salle à coupole, le lambris est orné de carreaux hexagonaux turquoise, délimité par une

---

briques non glaçurées est en effet caractéristique de cette période. Cette attribution nous semble néanmoins hâtive, au regard de l'emploi particulièrement étendu de cette technique au cours du temps (et ce sans changements vraiment notables). Sur cet édifice, lire HONARFAR 1344 sh. (B), p. 94-95, MESHKÂTI 1349 sh., p. 28 ; voir aussi SMITH, M.B., « Material for a Corpus of Early Iranian Islamic Architecture, II. Mana rand Masdjid. Barsian (Isfahan) », *Ars Islamica*, 4, 1937 (p. 7-41), d'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 370-371. Les monuments timourides du début du XV^e^ siècle sont peu nombreux sans la région, et ne possèdent généralement plus de décors en céramique (ex. Talar-e Teymuri, Eṣfahân).

[205] Son nom apparaît sur la frise surmontant l'entrée principale, signée par Sayyed Naqqâsh. C'est le même commandaire et le même calligraphe qui travaillent aux travaux de 1447 dans la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân (cf. ci-après). La mosquée Jâme' de Varzane est cependant une fondation plus ancienne, puisque son minaret est daté du XII^e^ siècle. Des travaux safavides y sont enfin enregistrés (1099 h./1687). Voir HUTT 1971, p. 159 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p.412-414.

[206] Voir les deux panneaux de la Masjed-e Jâme' de Yazd (A18). Ce type de composition est hautement inhabituel. On le retrouve également sur la façade du mausolée de l'Amirzâde, dans le Shâh-e Zende de Samarqand (788 h./1386), réalisé dans de la céramique à ligne noire (**pl.243,B**) (d'après le cliché publié dans SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 127).

bordure de tiges fleuries (**pl.234,A**). Ce mode d'ornement du lambris, traditionnel dans la région sous les Turkmènes, est déjà répandu sous les Timourides : à Eṣfahân, le mausolée Shâh 'Alâ' al-Din Moḥammad en offre une autre illustration[207] (850-852 h./1446-1448).

C'est vraisemblablement le même mécène, 'Emâd ebn Moẓaffar, qui commandita la mosquée de Jâme' de Varzane et les travaux sur l'entrée de la mosquée d'hiver de la Masjed-e Jâme' de Yazd, en 851 h./1447[208]. Les vastes réseaux géométriques formés de l'assemblage de palmettes (**pl.231,D**), les grands entrelacs et les médaillons quadripartites de palmettes (**pl.230**), les inhabituelles palmettes « en épis » (**pl.231,B-C**), ou les plus fréquentes palmettes formées de petites demi-palmettes pleines (**pl.231,B**), sont tout à fait semblables aux formes turkmènes. Et quoi de bien étonnant, si l'on considère le peu d'années qui séparent ces décors des réalisations qarâ qoyunlu.

Les décors timourides dans les années 1440 illustrent la continuité artistique qui domine la région d'Eṣfahân. Mais si les décors turkmènes peinent ici à se différencier des antécédants timourides, c'est que les marqueurs régionaux y sont moins prononcés qu'autour de Yazd. Certes, les panneaux en relief, les bordures de tiges fleuries, les feuilles de lotus, ou encore le traitement des couleurs « neutres » constituent des prédominences déterminantes dans la datation de ces panneaux. Mais on retrouve certaines d'entre elles, par exemple, à Tabriz. Yazd, plus à l'écart, subit probablement moins les vagues d'influences que les grands centres culturels tels que Tabriz, Shirâz ou Eṣfahân. Il semble en fait que l'art timouride eṣfahâni des années 1440 soit déjà empreint des apports khorâsânis qui caractériseront les décors turkmènes.

3. Kâshân et les carreaux lustrés timourides

En marge des grands ensembles décoratifs évoqués subsiste une ultime catégorie de céramiques : les carreaux à décor de lustre métallique. Outre la rareté de telles pièces pour le XV^e^ siècle, ces revêtements présentent un intérêt particulier puisqu'ils illustrent des commandes timourides proches des lustres âq qoyunlu de Kâshân.

Des lustres pour le sultan Abu Sa'id

[207] D'après GOLOMBEK, WILBER 1988 (I, p. 383), qui indiquent néanmoins que ce lambris est une restauration moderne de panneaux timourides.

[208] C'est également le même calligraphe, Sayyed Naqqâsh, qui signe l'épigraphie de ces deux monuments. Un même calligraphe œuvre par ailleurs à la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân et au complexe Sayyed Maḥmud Shâh 'Alâ' al-Din Moḥammad. L'intervention des mêmes artistes d'un monument à l'autre explique la diffusion d'un art homogène.

Plusieurs carreaux sont rattachés au règne du Timouride Abu Sa‘id (r. 855-873 h./1451-1469, à partir de 863 h./1459 seulement dans le Khorâsân). Il s’agit de pièces à décor de lustre métallique sur glaçure, rehaussées de cobalt dans la glaçure.

Quatre d’entre elles[209] sont des stèles moulées à partir d’un même modèle, dont le décor s’articule autour d’un vase fleuri disposé sous un arc (**pl.236**). Un décor de lotus, palmettes, et diverses rosettes, s’agence dans cette composition. Un bandeau épigraphique encadre la niche pour trois de ces carreaux (**pl.236,A,B,D**). Calligraphiée en un thuluth de qualité, l’inscription diffère quelque peu d’une stèle à l’autre ; toutes trois commémorent néanmoins la fondation d’un édifice pour le sultan Abu Sa‘id[210]. La signature de Noṣrat al-Din Moḥammad est apposée sur les pièces de Londres et de New York. Cette dernière porte de surcroît la date 860 h./1455, à l’instar de son pendant conservé à Berlin. Le quatrième carreau ne possède aucune inscription, mais son décor est semblable aux trois autres stèles (**pl.236,C**).

Des fragments d’un bandeau épigraphique doivent par ailleurs être rattachés à cet ensemble[211] (**pl.237,A**). Le nom d’Abu Sa‘id, accompagné d’une partie de sa titulature, est désigné par l’inscription. La technique de décor est identique aux quatre stèles. L’ornementation se compose d’une calligraphie thuluth aux caractères bleus en relief, sur un fond de végétaux semblables aux niches précédentes. La partie supérieure du bandeau est flanquée d’une frise de tiges fleuries, tandis que la base est décorée d’un décor de petits arcs ornés d’un bouton. Ces pièces sont datées d’environ 860 h./1455 par analogie avec les stèles. Toutes proviennent certainement d’un même édifice – non localisé.

Par leur style, ces différents carreaux s’apparentent aux productions des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Leur qualité est cependant plus pauvre, en dépit d’une calligraphie soignée. Oliver Watson a émis l’hypothèse que la technique du lustre métallique est utilisée au XV^e^ siècle pour des espaces symboliquement forts, comme un geste pieux en référence aux grands

[209] Il s’agit de stèles conservées à New York (Metropolitan Museum of Art, 30.95.26), Berlin (Staatlische Museum für Islamische Kunst, I.39.04), Londres (Keir collection) et Chicago (Collection B.C. Holland). Voir ETTINGHAUSEN 1973, fig. 8, p. 169, GRUBE 1974, pl. LXV, fig. 67, pl. LXV, fig. 68 et p. 274 , WATSON 1975, p. 68-70 et 1985, p. 159-162, SOUSTIEL 1985, p. 213, ENDERLEIN 2003, p. 112-113 et *Reflets d’or*… 2008, p. 73.

[210] Oliver Watson donne une traduction du texte arabe de la stèle conservée à Berlin : « Le grand sultan Abu al-Moẓaffar sultan Abu Sa‘id Bahâdor Khân – puisse Dieu préserve son royaume – a ordonné l’érection de cet édifice. Noṣrat l’a écrit. » (*... amara bi-binâ hâdhihi al-‘imâra sulṭân al-z‘ẓam Abû al-Muẓaffar sulṭân Abû Sa‘îd Bahâdur khân khalada Allâh mulkahu katabahu Nuṣrat*, WATSON 1975, p. 69).

[211] WATSON 1975, p. 69-70 et 1985, p. 159-160.

tombeaux chiites[212]. Si son hypothèse ne se vérifie pas toujours (cf. les lustres de Tabriz), elle tend à suggérer néanmoins une fonction funéraire au monument fondé par Abu Sa'id. Les exemples turkmènes de la région de Kâshân revêtent d'ailleurs tous un caractère funéraire.

Où furent fabriqués ces lustres timourides ? Une provenance khorâsâni pourrait être proposée ; on ne voit cependant pas quel centre a pu les réaliser, aucune tradition de lustre métallique n'étant connue dans la région. Bien que moins soignés que ceux d'Abu Sa'id, les carreaux âq qoyunlu constitent par ailleurs une nette imitation des exemples timourides. N'ont-ils pu être fabriqués dans le même centre ? Comment expliquer autrement l'impact des carreaux timourides, probablement disposés dans un mausolée peu accessible ? Quelles soient timourides ou turkmènes, ces pièces sont l'exacte reproduction d'un même schéma décoratif. Leurs dimensions sont semblables : la stèle d'Abu Sa'id conservée à Berlin mesure 39,5 centimètres de hauteur pour une largeur de 28[213] ; celle de Chicago présente des proportions de 36,5 x 29 cm. Leurs pendants âq qoyunlu sont proches de ces canons : les deux stèles pour le tailleur d'Ârrân mesurent 37,3 x 25 cm, celle pour Bibi Malek Khânum 36 x 24 cm, et la pièce conservée dans le mausolée de Solṭân Yalmân est légèrement plus haute, soit 43 x 28 cm. Certes, leur qualité est dissemblable. Le lustre des carreaux timourides est moins terne, et leur décor plus soigné : le cobalt ne coule pas maladroitement, la calligraphie s'avère particulièrement élégante, les fleurs représentées sont délicates. Étant donné le nombre restreint des lustres métalliques réalisés dans la seconde moitié du siècle, il semble surprenant que différents ateliers aient reproduit des pièces somme toute aussi semblables. Le sultan timouride n'a-t-il pu commanditer ces pièces à Kâshân[214], jadis célèbre pour ses lustres, et dans laquelle subsistait encore quelques ateliers ? Par la suite, les ateliers de la ville ne purent-ils alors jouer du prestige d'une commande royale pour vendre des plaques de plus médiocre qualité à une classe sociale moins élévée ? Ces considérations restent bien sûr de l'ordre de la simple spéculation. Elles permettent néanmoins d'introduire un sérieux questionnement sur l'origine de ces œuvres.

---

[212] WATSON 1975, p. 67-68. Oliver Watson souligne notamment l'emploi massif de céramiques lustrées sur les tombeaux saints de Mashhad et de Qom.

[213] Le catalogue du musée (ENDERLEIN 2003, p. 112) indique une largeur de 8 cm, ce qui apparaît tout à fait impossible à la seule vue des proportions de la pièce. Le musée du Louvre reprend cette erreur dans son catalogue *Reflets d'or*… 2008 (p. 73). Au regard des autres stèles de cette catégorie, il nous semble approprié de rétablir le chiffre manquant devant ce qui apparaît comme une coquille, à savoir : 28 cm.

[214] Le fait que le centre soit aux mains d'une autre dynastie n'empêche pas ce type de transaction. Rappelons, par exemple, que le sultan timouride Ḥosayn Bayqara (875-912 h./1470-1506) fait une fondation en *vaqf* au *langar* de Shaykh Kamâl Khojândi (décédé en 792 h./1389-1390) à Tabriz, alors sous domination âq qoyunlu. GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 48.

Vers l'identification de nouveaux décors lustrés

D'autres revêtements ont été attribués au XV^e^ siècle, principalement en raison de la qualité médiocre de leur lustre et de leur décor[215] (**pl.237**). Ils prennent la forme d'étoiles à huit branches ou d'hexagones, et ne contiennent pas de rehauts de cobalt. Watson les considère comme une version XV^e^ de l'étoile il-khânide ou post-mongole, et les inscrit dans la tradition kâshâni[216]. Leur décoration s'apparente encore quelque peu au répertoire de Kâshân (**pl.237,B**). Sur un carreau hexagonal conservé à Paris, le motif de la feuille de lotus indique une datation du XV^e^ (**pl.237,D**). Ces revêtements ne possèdent généralement pas d'inscriptions, à l'exception de signatures[217].

Ce groupe de carreaux témoigne de relations étroites avec les productions de « bleu-et-blancs » dits de Damas (**pl.257** et **fig. 49**). Le répertoire végétal y est en effet semblable, et l'ensemble pourrait même être attribué à la Syrie ou l'Égypte du début du XV^e^ siècle si sa technique ne l'apparentait pas à l'Iran. Ce type de carreaux n'a que peu suscité d'intérêt[218], et l'exceptionnel lot passé en vente chez Christie's en 1998 (**pl.237,E**) prouve que bien des pièces similaires méritent encore d'être ressorties de collections privées ou des réserves de musées. D'un point de vue technique, ces pièces constituent un pont entre les productions post-mongoles du XIV^e^ siècle et les pièces safavides du XVII^e^ siècle. Sur le plan strictement ornemental, elles démontrent une nouvelle fois les liens artistiques qui unissent les territoires turkmènes aux Mamlouks durant le XV^e^ siècle.

Figure 49 : Carreaux lustrés, Iran XV^e^ (à gauche, détail pl.237E) et « bleu-et-blancs » mamlouks, Syrie, 1^ère^ moitié du XV^e^ (au centre : détail pl.257B ; à droite : vente Christies's, Londres, 15/10/2002, détail lot 129)

[215] Signalons également les quelques larges carreaux à pâte argileuse trouvés à Kermân, que Watson date de la fin du XIV^e^ siècle. Cette production n'aurait duré qu'un très court temps, et pourrait être le produit d'un potier de Kâshân, tentant de fonder un nouvel atelier après la chute de l'industrie du lustre dans sa ville natale. WATSON 1975, p. 75 et pl. VII.

[216] « These may be regarded as the last of the lustered pottery in the « Kashan tradition » established in the 13th century. » *Ibid.*, p. 76.

[217] Un carreau est signé par un dénommé al-Mortaḍâ al-Mo'aẓam al-Sayyed Deyâ al-Din ebn Sayyed Sharaf al-Din Ḥosayn al-Ḥosayni. D'après *Idem* et WATSON 1985, pl. VIII.

[218] Seul Oliver Watson s'est intéressé à quelques carreaux apparentés à cette production, dans WATSON 1975 et 1985. Il ne fournit cependant que quatre exemples de ce groupe.

En définitive, le cas de Kâshân ne peut être envisagé de la même manière que les régions de Yazd et d'Eṣfahân. La fabrication du lustre métallique est peu répandue au cours du XV^e^ siècle, et il apparaît vraisemblable que les ateliers de Kâshân aient été sollicité par différents pouvoirs en raison de la quasi absence de concurrence. La distinction entre les productions turkmènes et timourides n'est basée que sur des critères qualitatifs, et pourrait se résumer ainsi : les pièces de qualité médiocre sont destinées aux classes moyennes des environs, tandis que les meilleures réalisations sont des commandes plus prestigieuses exportées au-delà des territoires turkmènes. L'évolution stylistique dans les provinces de Yazd et d'Eṣfahân est autre. Les arts qarâ qoyunlu et âq qoyunlu héritent d'antécédants moẓaffarides et timourides évidents. Mais les fondements d'un « style turkmène » émergent à partir des années 1430 pour Yazd, et 1440 pour Eṣfahân. Un retour sur l'art timouride dans les centres de son pouvoir devrait permettre à présent de comprendre l'apparition de ce nouveau développement dans le répertoire iranien à partir des années 1430-1440.

II. LES CENTRES DU POUVOIR TIMOURIDE

La relation à l'art timouride est déterminante dans la définition d'un style turkmène. Certes, les arts timourido-turkmènes d'Iran ne peuvent être pensés sans l'arrière-fond il-khânide, jalâ'iride, moẓaffaride, qui les constitue. Mais c'est un apport plus oriental qui donne aux arts qarâ qoyunlu et âq qoyunlu leur empreinte. Dès les années 1440, les décors timourides élaborés autour de centres culturels comme Eṣfahân annoncent, on l'a vu, les spécificités turkmènes à venir. Il nous intéresse à présent de revenir sur l'origine de cette évolution artistique, en regardant vers les principaux centres timourides : en Transoxiane d'abord, à travers les innovations de Samarqand et leurs répercutions ; et surtout vers le Khorâsân, qui donnera à l'art turkmène sa véritable tonalité.

A. SAMARQAND

Tout exposé sur le XV^e^ siècle iranien ne saurait être complet sans cheminer jusqu'aux terres timourides de Samarqand. La présentation de cette phase de l'art timouride permettra, dans un second temps, de mieux comprendre son évolution artistique, puis son impact dans les territoires turkmènes.

1. Innovations au temps de Timur

La capitale timouride est devenue une véritable place d'innovations grâce aux artisans et architectes collectés par Timur à partir de 1479, depuis ses territoires conquis du Khvarazm, d'Iran – à Tabriz, Shirâz – et jusqu'à l'Inde et la Syrie[219]. Samarqand devient alors la terre d'asile d'une vaste communauté d'artistes. Parmi eux se trouvent de nombreux iraniens. Ils signent rarement leurs œuvres, mais suffisamment toutefois pour apprendre que ce sont eux qui forgent la première expression d'un style impérial timouride[220].

Sous le règne de Timur, on compte par exemple quatre interventions d'artisans tabrizis, deux de shirâzis[221] ; seuls trois d'entre eux peuvent être connectés avec un décor architectural. Un dénommé Moḥammad Yusof al-Tabrizi signe le décor du palais Âq Saray, bâti pour Timur dans sa ville natale de Shahr-e Sabz (781-798 h./1379-1396, **pl.238A**)[222]. Seule la massive façade subsiste du palais. Elle était entièrement recouverte de panneaux décoratifs, mêlant des briques *bannâ'i*, des céramiques polychromes, à de la mosaïque de carreaux découpés. La signature de Moḥammad Yusof al-Tabrizi est apposée dans la mosaïque, et on doit peut-être à des architectes du Khvarazm la construction du bâti[223].

---

[219] Voir ROGERS 1996, GOLOMBEK 1996, ainsi que *Timur*… 1989, p. 25-26 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 190. Timur collecte des artisans à Tabriz en 1386, à Shirâz entre 1388 et 1396.

[220] « It is clear that the originators of these novelties were, for the most part, the group of architects imported by Timur from Iran. All of the technical advances identified with the Imperial Timurid style existed already in the second half of the fourteenth century in monuments erected by the Muzaffarid rulers of Isfahan, Shiraz, and Yazd. », dans : *Idem*.

[221] Cf. notamment 'Abd al-Aziz ebn ostâd Sharâf al-Din Tabrizi à Torkestân, Moḥammad ebn Yusof al-Tabrizi à Shahr-e Sabz, Zayn al-din Shams al-din Tabrizi à Samarqand, et de Fakhr ebn 'Abd al-Vahheb Shirâzi banna' à Esfâhân. La *nisba* est bien entendu une question problématique. Sur cette question, voir notamment le chapitre 3 de cette troisième partie.

[222] L'édifice est construit à partir de 781 h./1379, mais le décor n'est daté que de l'année 798 h./1396. L'ensemble semble néanmoins inachevé en 1404. Voir GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 273, et MASSON, PUGACHENKORA 1980, p. 118 (qui datent cependant le monument entre 1385 et 1405).

[223] L'attribution de ces différents espaces a en fait été l'objet de discussions diverses : voir MASSON, PUGACHENKOVA 1978, p. 118, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 272, ainsi que GOLOMBEK 1996, p. 580, PORTER, DEGEORGE 2001, p. 117.

Le mausolée de Shâd-e Molk Âqâ (*c*. 773-785 h./1371-1383, **pl.239**), dans la nécropole du Shâh-e Zende à Samarqand, témoigne à son tour de l'intervention d'un artisan potier (*fakhkhâr*) iranien, un certain Zayn al-din Shams al-din Tabrizi[224]. Le mausolée, réalisé par la sœur de Timur pour sa fille, est assez représentatif de la première génération d'édifices timourides. Son décor présente une infinie variété de techniques, à travers des céramiques aussi diverses que des terres cuites glaçurées, des briques *bannâ'i*, des décors peints sous glaçure, des *lâjvardina*, de la « ligne noire », et même l'un des rares exemples de véritable *cuerda seca* dans la région[225]. La mosaïque de carreaux découpés est absente, et la gamme chromatique de ce décor est essentiellement faite de cobalt, de turquoise et de blanc. Le répertoire ornemental est très différent de ce qui se développera au XV^e^ siècle. Une grande part est allouée à l'épigraphie et aux formes géométriques. Les revêtements peints en cobalt, turquoise, sur un fond réservé blanc, présentent des motifs parfois empreints du répertoire du XIII^e^ siècle. Le décor des écoinçons du portail en donne l'illustration par des fleurs de lotus, des trèfles et diverses palmettes, aux formes épaisses et au remplissage extrêmement décoratif (**pl.239A**). Les végétaux de deux panneaux du lambris, contenant des vers de Sa'di, ne possèdent toutefois pas une ornementalité aussi poussée. Les lotus aux pétales très soignés, espacés, aux contours lobés, sont cependant encore loin des formes stylisées du siècle à venir (**pl.239C**).

Si cette première phase reste éloignée des canons iraniens, elle n'en a pas moins une réelle répercution. Le mausolée dit de l'Ostâd 'Ali Nasafi, sis dans cette même nécropole du Shâh-e Zende, en offre un exemple (**pl. 240**). On ne connaît pas le destinataire de cet édifice. Sa construction externe est datée des environs de 1360 par son assemblage de briques entre lesquelles sont disposées de discrètes terres cuites glaçurées. La céramique architecturale subsistant sur le portail et dans la chambre funéraire est cependant postérieure d'une vingtaine d'années[226]. Comme pour le mausolée de Shâd-e Molk Âqâ, le décor offre un panel de

[224] Son nom n'est pas sans poser quelques difficultés de lecture. La signature se trouve sur la colonnette droite du *pishṭâq*. Deux autres cartouches sont situés dans le départ des muqarnas du même portail. Le premier est signé « 'amal-e ostâd Zayn al-Din » ; le second, à gauche, inscrit : « 'amal-e ostâd Shams al-Din ». La signature de Zayn al-din-e Shams al-din fakhkhâr pourrait être le nom complet correspondant aux deux premiers cartouches. Elle a été lue de différentes façons. Tous s'accordent sur le début de l'inscription (« 'amal-e Zayn al-din »), mais la suite a été transcrite : « (b.) Shams al-Din Tabrizi », « b. Shams (al-Din) Bukhari », ou « Shams-e Tabriz, fakhkhâr » (rapportés par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 240). Yves Porter ne rapporte cependant pas cette nisba et lit l'inscription comme suit : « 'amal-e Zayn al-din-e Shams al-din fakhkhâr » (SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 92).

[225] Pour une analyse du décor, voir *Ibid*., p. 89-103.

[226] Sur cet édifice, son décor et sa datation, voir *Ibid*., p. 108-114, ainsi que REMPEL' 1961, p. 285, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 243-245.

céramiques variées, parmi lesquelles prédomine toutefois la « ligne noire ». La présence de l'épigraphie est particulièrement notable. Outre le coufique labyrinthique, on remarque notamment l'importance prise par les cartouches d'écriture coufique géométrisant, et même l'introduction de médaillons thuluth géométrisant (**pl.240C**). Un siècle plus tard, ces différentes calligraphies seront toujours de mise dans l'Iran turkmène. Le thuluth géométrisant est plus inhabituel, et pourrait suggérer un apport des artisans mamlouks déportés[227]. À l'intérieur, le lambris du mausolée est paré de carreaux hexagonaux à « ligne noire », à décor de dodécagones entrelacés (**pl.240D**). Le décor sera repris à l'identique plus d'un demi-siècle après, sur l'un des rares exemples de céramiques à « ligne noire » du XV^e^ siècle à nous être parvenu : les carreaux âq qoyunlu de la mosquée Safa, à Diyarbakır (*c*. 1450)[228].

L'un des premiers édifices qui se distingue de cet ensemble est le mausolée de Shirin Beyk Âqâ (Shâh-e Zende, Samarqand, 787 h./1385-1386). Réalisé pour l'une des sœurs de Timur, ce monument est entièrement paré de mosaïques de carreaux découpés[229]. L'organisation de son décor, comme le détail de ses ornements, se rapproche des modes de décoration iraniens (**pl.238**). Yves Porter observe la « nette évolution des styles calligraphiques vers un *thuluth* plus policé, plus « classique », dont l'élégante raideur est rarement visible sur les monuments antérieurs. »[230] Le portail est jalonné de bandeaux végétaux structurés autour de médaillons polylobés ou de jeux de palmettes affrontées. Les tiges fleuries gagnent en importance, et se développent également sur les bordures. Les bandeaux épigraphiques sont précédés de panneaux, sur lesquels des entrelacs de palmettes et de tiges fleuries s'élèvent sous un arc polylobé à corps cintré. Même le vase fleuri est introduit à plusieurs reprises dans le répertoire. Si quelques éléments resteraient insolites dans des productions iraniennes[231], les connexions directes sont néanmoins accrues. Pour Y. Porter,

---

[227] Cette composition, déjà entrevue dans le décor de la Masjed-e Kabud de Tabriz (870 h./1465), est plus fréquemment observée sur les blasons ou divers cartouches d'époque mamlouke (648-922 h./1250-1517) – cf. par exemple les carreaux de la mosquée al-Qasab de Damas (**pl.258**).

[228] Sur ce décor, voir le chapitre 5 de la première partie. Cf. également le catalogue : C3, C4 (vol. 2).

[229] C'est probablement le premier exemple à Samarqand à avoir été entièrement paré de mosaïque. Rappelons cependant qu'à Kohna Urgench (Turkménistan), le mausolée de Tughabeg Khânum était déjà paré de fines mosaïques de céramiques (*c*. 1370).

[230] SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 123.

[231] Ces distinctions résident, par exemple : dans la nature des lotus ornant les écoinçons des panneaux au vase fleuri situés sous le principal bandeau épigraphique du portail ; les médaillons circulaires dans les écoinçons surmontant la porte d'entrée ; ou dans la forme des médaillons à l'intérieur des compartiments des muqarnas. Il s'agit ici de points de détails, car l'ensemble du décor rappelle étonnament les façades iraniennes. La bordure de tige fleurie alternant lotus, trèfles, et feuilles de lotus

la nature du décor épigraphique suggère l'intervention d'un artiste étranger. Il ne fait aucun doute qu'il en va de même pour le répertoire ornemental développé.[232]

Ce mausolée ouvre la voie à toute une nouvelle génération de décors. La place de la mosaïque augmente. La mosquée de Timur, également connue sous le nom de mosquée Bibi Khânum (801-808 h./1398-1405)[233], laisse une large place aux décors de type *bannâ'i*. Mais l'interaction avec la mosaïque est plus marquée : des médaillons de mosaïque reposent sur un fond de briques non glaçurées, ou forment un réseau géométrique intégrant des polygones en terre cuite sculptée (**pl.241A**). L'association de briques et de mosaïque connaîtra un vif succès dans les décors du Khorâsân timouride au cours du XV^e^ siècle. Les monuments de Samarqand en donnent une préfiguration, illustrée sur d'autres édifices de la ville – telle la madrasa d'Ulugh Beg à Samarqand (820-823 h./1417-1421, **pl.241B**). Quant à la mosaïque de carreaux découpés seule, elle vise des zones mettant en valeur les formes architecturales. Elle est ainsi souvent présentée sur des écoinçons, comme sur la mosquée de Timur, où le vocabulaire est alors l'expression d'un renouvellement ornemental (**pl.241A**). C'est également le cas du complexe Gur-e Amir, à Samarqand, où le portail de la madrasa (*c*. 1400) s'avère très proche de celui de Shirin Beyk Âqâ, tant dans l'organisation de son décor que dans le répertoire proposé[234] (**pl.242**). La complexe épigraphie à double graphie exécutée dans de la mosaïque, bordée d'une frise de fleurons, est typique des productions iraniennes[235] (**pl.242A**). Loin d'être un matériau secondaire, la mosaïque passe de plus en plus souvent au premier plan parmi les décors. Elle recouvre de nouveau l'intégralité d'un portail, sur le mausolée de Tumân Âqa – fille d'une princesse jalâ'iride et femme de Timur, dont le mausolée est érigé dans le Shâh-e Zende (808 h./1404-1405). On remarque que la mosaïque intègre des tesselles en terre cuite (**pl.243D**). L'organisation du décor et ses composants sont iranisants (**pl.243C-D**), et la calligraphie est d'ailleurs signée par un artiste tabrizi : Shaykh Moḥammad ebn Ḥâjji Bandgir al-Tughrâ'i Ta(bri)zi. Calligraphe entré au service de Timur

---

est par exemple identique aux canons développés dans le monde timourido-turkmène de la seconde moitié du XV^e^ siècle.

[232] Concernant le décor épigraphique, voir *Ibid*., p. 123. L. Golombek et D. Wilber voient dans l'emploi total de mosaïque de céramique l'arrivée d'artistes iraniens, ce que démentent J. Soustiel et Y. Porter en rappelant l'existence d'un précédant (le mausolée de Tughabeg Khânum, Kohna Urgench). Voir *Idem*, et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 242.

[233] Sur cette mosquée, voir notamment *Timur*… 1989, p. 36, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 255-260, ainsi que POPE 1981 [1939], p. 1124, 1151-1152, SARRE 1901, p. 151-152 ;

[234] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 260-263 (qui fournissent une bibliographie plus fournie sur l'édifice) et notamment POPE 1981 [1939] (p. 1152-1155, 2620), REMPEL' 1961, HILL, GRABAR 1964 (pl. 31-38), BLAIR, BLOOM 1994, *Timur*… 1989, p. 36 et 45-46.

[235] Thomas Lentz et Glenn Lowry suggèrent que ce travail ait été réalisé par un artisan d'Eṣfahân ou de Shirâz. Voir *Timur*… 1989, p. 45-46.

après les conquêtes de 1386-1387, cet homme aurait fait carrière en tant que scribe à la chancellerie[236]. Cet édifice apporte la démonstration d'un apport explicitement iranien dans l'élaboration d'un décor timouride de la « seconde génération ».

2. Samarqand après Timur

Peu à peu, les spécificités s'affirment, et l'art timouride tend à s'uniformiser. Mais ce centre culturel n'en garde pas moins un pouvoir attractif. Les contacts avec l'étranger restent vifs, comme en témoigne le complexe de Quṯâm ebn 'Abbâs, dans le Shâh-e Zende. Les premiers édifices entourant sa tombe sont érigés dès le XI^e^ siècle ; ils réunissaient notamment une *ziyârat-khâne*, une mosquée avec une crypte, et une madrasa, qui seront largement modifiés au cours des siècles[237]. La *ziyârat-khâne* subit des réparations en 735 h./1334-1335, mais le lambris qui la recouvre est sans aucun doute postérieur à cette date. Comme dans la mosquée (datée de *c*. 1460), il s'agit d'un lambris de carreaux hexagonaux monochromes, délimité par une frise de tiges fleuries. Au centre de chaque panneau se tient un médaillon ; c'est un vase fleuri au profil de cyprès qui orne l'un des pans de la *ziyârat-khâne* (**pl.244A**). L'introduction de tels lambris est vraisemblablement un apport iranien[238]. L'utilisation d'un médaillon au centre du mihrâb est observée à Yazd, notamment sur la Masjed-e Jâme' (*c*. 1416-1417). On la retrouve également à Eṣfahân (*khâneqâh*, C6), où l'adjonction d'une bordure de tiges fleuries est plus répandue (ex. Darb-e Emâm, A3). D'autres lambris originaires de l'Iran sont observés à Samarqand. Ainsi le mausolée « anonyme III », dans la nécropole du Shâh-e Zende (*c*. 1420), possède un lambris sur lequel chaque carreau hexagonal turquoise est entouré d'un ruban noir. L'intersection de ces rubans est matérialisée par un triangle blanc. De nouveau, ce mode de décor est connu dans la région de Yazd, depuis la mosquée Abu al-Ma'ali (787 h./1385-1386) jusqu'aux exemples turkmènes de la Masjed-e Sar-e Rig (A19) ou de la Masjed-e Shâh Vali à Taft (A17).

L'art timouride de Samarqand connaîtra des retentissements par la libération des artisans déportés par Timur. Suite à son décés (807 h./1405), Ulugh Beg promulgue un décret

[236] ROGERS 1996, p. 538. Sur cet édifice, voir aussi GOLOMBEK, WILBER 1988, p. 246-250, GOLOMBEK 1993, p. 246, SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 131-139.
[237] Au sujet de ce complexe, voir notamment les synthèses monographiques de GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 235-236, et de SOUSTIEL, PORTER 2003, p. 75-78 et p.147-148.
[238] Pour Lisa Golombek, l'utilisation des lambris ornés de céramiques, en vogue en Asie centrale, provient d'Iran. GOLOMBEK 1993, p. 249. Notons par ailleurs que les portes en bois du mausolée sont signées par un dénommé Sayyed Yusof Shirâzi (*Timur*... 1989, p. 46).

déclarant libres tous les hommes enlevés de force par le redouté sultan timouride (1411)[239]. Même si une partie d'entre eux a sûrement choisi de rester à Samarqand, il y eut néanmoins un mouvement de dispersion des artisans. Il est plus que probable que certains d'entre eux soient retournés dans leur province et y aient introduit les expériences acquises dans la capitale.

Les créations artistiques entreprises à Samarqand par les artisans de Timur, au sein de laquelle l'influence iranienne est prédominante, sont significatives pour les arts qui suivront. Timur a matérialisé une image de son pouvoir à travers son mécénat architectural. L'impact de sa vie, de ses choix, est profond chez ses descendants[240]. La continuité artistique avec ses successeurs sera par conséquent prononcée, et ce notamment dans le Khorâsân timouride, où le mécénat artistique connaîtra par la suite un retour vers l'Iran.

B. LE KHORÂSÂN TIMOURIDE

Entre les années 1410 et 1440, l'art timouride du Khorâsân parvient à une synthèse et un raffinement, dont témoignent les monuments érigés à Herât ou Mashḫad. Par leur gigantisme et la variété de leurs décors céramiques, ces édifices sont le reflet d'une continuité avec l'architecture élaborée à Samarqand au temps de Timur. Mais durant le mécénat actif du sultan Shâh Rokh (807-850 h./1405-1447) et de sa femme Gawhar Shâd, le Khorâsân devient un centre artistique novateur, initié par un courant d'artistes souvent associés à des cités d'Iran occidental – Shirâz, Tabriz. Ces décors architecturaux sont déterminants pour comprendre les productions turkmènes.

Une continuité artistique forte existe entre l'Iran turkmène et le Khorâsân timouride. C'est en Iran oriental que l'on trouve en effet l'origine de bien des particularismes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Par exemple, la seule correspondance envisageable pour les étonnants « bleu-et-blancs » en forme de palmettes observés à Tabriz se trouve dans un décor khorâsâni : le mausolée Mel-e Âhânjân, érigé à une vingtaine de kilomètres au nord de Mashḫad dans la première moitié du XV^e^ siècle, présente un décor de carreaux en « bleu-et-blanc » sur fond de briques[241]. Ces pièces suivent une forme de lotus (**pl.246A-B**). Sans

[239] GOLOMBEK 1993, p. 250.
[240] *Timur*… 1989, p. 20 et, plus généralement, l'ensemble du chapitre 1 (« Timur and the Image of Power »).
[241] Voir GODARD 1949, p. 137-142, HILL, GRABAR 1964, p. 66 et fig. 561, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 291.

constituer l'ascendant exact des pièces de Tabriz, les carreaux d'Âhânjân sont néanmoins les seuls spécimens capables de susciter la comparaison.

Les contacts entre Tabriz et Herât sont importants. Beaucoup d'artisans iraniens sont présents à Herât. Différents mouvements d'artistes ont lieu : en 1420, Baysonghor matte une rébellion à Tabriz, et en revient avec des peintres et des calligraphes qui constitueront son futur atelier-bibliothèque[242]. Peut-être d'autres catégories d'artistes furent-elles pareillement déportées ? Lorsque Jahânshâh s'empare de Herât en 1458, il enlève à son tour les meilleurs artisans de la cité pour les conduire dans sa propre capitale. Plus tard, les cours âq qoyunlu et timourides entretiendront des liens conduisant les artistes à passer d'une capitale à l'autre[243]. Et l'empreinte artistique des productions timourides du Khorâsân dans la céramique, l'art du livre, ou les décors architecturaux turkmènes, démontre à elle seule l'évidente migration d'artistes timourides vers les centres artistiques qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.[244]

Afin de mieux comprendre le contexte de formation des décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, il convient donc de s'arrêter sur les principales fondations khorâsânis de l'architecte Qavâm al-Din ebn Zayn al-Din de Shirâz, puis sur les œuvres marquant la postérité de cette architecture et de ses décors. L'objectif n'est pas de mener un recensement exhaustif des monuments érigés en ces temps, ni leur description complète et détaillée, mais de fournir au lecteur des clés de contact avec les productions turkmènes futures.

1. Qavâm al-Din ou l'émergence d'un style nouveau

Si le nom des artistes et architectes reste souvent une énigme, il est plus rare encore de pouvoir suivre l'un d'eux au cours de sa carrière. C'est pourtant le cas de Qavâm al-Din ebn Zayn al-Din de Shirâz, pour lequel une activité de près de trente ans peut être retracée[245]. L'objectif n'est évidemment pas tant de revenir sur le parcours de ce personnage, mais de constater que ses œuvres reflètent une évolution ornementale significative dans la définition d'un style. Rappelons en effet que c'est l'architecte qui décide des grandes orientations décoratives d'un édifice. Il peut être assisté dans cette tâche d'un décorateur mais, quoi qu'il

[242] C'est Dust Moḥammad qui rapporte cet événement. PORTER 1991, p. 96, GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 136.
[243] Même les princes timourides de Herât trouveront refuge à Tabriz : un rapport faisant suite à la prise de Tabriz en 1514 par les Ottomans enregistre la présence du prince Badi al-Zâmân ebn Solṭân Ḥosayn Bayqara. Cité dans *Timur*… 1989, p. 315, d'après Zeki Velidi Togan, *On the Miniatures in Istanbul Libraries*, Istanbul, Baha Matbaası, 1963, p. 12. Le prince est probablement venu dans la capitale safavide suite à la chute de la dynastie timouride.
[244] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 137, GRABAR 1999, p. 82.
[245] Sur Qavâm al-Din et les édifices qu'il fit construire, voir surtout O'KANE 1976, 1979, 1987, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 189-194.

en soit, il conçoit son édifice en sachant dès le départ quels éléments seront destinés à le parer[246]. De par son uniformité ornementale, l'œuvre de Qavâm al-Din confirme cette organisation et présente un intérêt tout particulier pour l'évolution artistique de la région.

La mosquée de Gawhar Shâd à Mashẖad

Le premier édifice de Qavâm al-Din à nous être connu est la mosquée de Gawhar Shâd, dans le complexe de l'imam Reẕâ à Mashẖad. Un vaqf est fondé en 819 h./1416 et l'inscription de fondation est datée de 821 h./1418[247]. La mosquée est entièrement parée de céramiques de belle qualité. Un trait distinctif apparaît : le minaret orné de briques de parements, entre lesquelles s'intercalent d'élégants médaillons de céramique. Ce mode de décor, qui se dévoile déjà timidement à Samarqand (ex. mosquée Bibi Khânum), est systématiquement employé dans les monuments que construisent Qavâm al-Din et ses successeurs. Parmi les points notables, il faut également souligner une disposition très particulière, qui apparaît pour la première fois à Mashẖad : ce sont les panneaux polygonaux aux contours s'interpénétrant, disposés en léger relief sur un fond géométrique (**pl.245A-B**). Les polygones sont ici ornés de médaillons végétaux à l'exception du carré central, paré de calligraphies coufiques géométrisantes. Parmi les différentes techniques de décor, la « ligne noire » mérite par ailleurs une attention particulière. Plus largement employée que la mosaïque de carreaux découpés, elle dessine sur certains panneaux des compositions blanches sur fond bleu. On observe notamment de singuliers petits carreaux à décor de fleurons quadripartites (**pl.245D**). Tous ces points connaissent un réel impact dans les décors turkmènes de la seconde moitié du XV^e^ siècle. À plusieurs reprises, la mosquée de Gawhar Shâd compte parmi les rares occurences de techniques particulières – comme c'est le cas pour les polygones en relief ou les carreaux à décor de « bleu-et-blanc ». Son décor fait par conséquent figure de précurseur. D'autres édifices du complexe de l'imam Reẕâ témoignent, quelques années plus tard, d'un langage formel identique aux productions iraniennes[248].

---

[246] Sur cette organisation, voir la troisième partie.

[247] O'KANE 1987, p. 119-130 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 328-331.

[248] Citons le décor de la madrasa Do Dar, datée d'avant 829 h./1426 – date du décès de son fondateur, l'émir Shâh Malek. Sur l'*eyvân* d'entrée, un bandeau de mosaïque de carreaux découpés (très restauré), se compose de cartouches rectangulaires à accolades, calligraphiés en thuluth, entre lesquels se développent des médaillons trilobés à base cintré et des tiges fleuries. Mais l'exemple le plus saisissant est peut-être le décor de la madrasa Bâlâ Sar, érigée en 1439 par l'émir Yusof Khvâje. Outre les colonnettes torsadées ornées de mosaïques, outre les délicats carreaux à « ligne noire » rehaussés d'or, l'édifice présente sur l'*eyvân* d'entrée un panneau végétal structuré sous un arc polylobé et cintré. Chaque composant de ce décor (palmettes, fleurs, jusqu'au ruban perlé, …) constitue un parallèle avec les exemples turkmènes les plus aboutis (notamment avec Tabriz). D'un point de vue

La mosquée de Gawhar Shâh à Herât

Mais de nouveaux projets occupent Qavâm al-Din. Dès 1417, il travaille au complexe de Gawhar Shâd à Herât. Le décor n'est pas totalement achevé à sa mort en 842 h./1438, et il est possible que quelques compléments aient été commandités par Ḥosayn Bayqara (875-912 h./1470-1506)[249]. La mosquée et la madrasa ont été sévérement endommagés, emportant la plupart de leurs parures architecturales. Le décor de la madrasa rappelle ceux de Samarqand par la variété des techniques qui le compose. Cependant, bien des traits ancrent ce complexe parmi les créations khorâsânis : le type de minaret mis en place à Mashḥad est ici transposé, tant sur la madrasa que sur la mosquée. Plusieurs éléments rapprochent ces décors avec, une nouvelle fois, l'unique vestige turkmène de Tabriz. Ainsi, des « bleu-et-blancs » semblent orner le minaret de la mosquée, en association avec des fleurons en mosaïque (**pl.246C-D**). Sur la madrasa, une grande importance est accordée à des cartouches invoquant des formules divines ; les variations calligraphiques y sont originales (notamment autour du thuluth, **pl.247D**). On remarque par ailleurs sur les deux minarets subsistant, l'incorporation de médaillons aux contours très inhabituels : une étoile à huit branches, dont les deux pointes centrales s'étirent verticalement (**pl.247B**). Enfin, le vocabulaire végétal habillant l'ensemble des médaillons présente d'étonnantes connexions avec le répertoire turkmène (**pl.246-247**). D'un point de vue strictement architectural, la mosquée se composait de deux salles à coupole successives. Lisa Golombek et Donald Wilber pointent cette singularité en rappelant que les seuls édifices présentant ce type de plan sont des mosquées funéraires, en lien direct avec la ville de Tabriz[250]. Ils suggèrent la présence à Herât d'architectes tabrizis : d'une manière ou d'une autre, les contacts avec Tabriz sont indéniables au regard des connexions décoratives entre les deux sites.

---

technique, ce panneau présente une extrême finesse par les différentes et fines tesselles qui ornent chaque fleur – un tel raffinement technique rappelle un nouvelle fois la Masjed-e Kâbud de Tabriz. Sur les madrasas Do Dar et Bâlâ Sar, voir O'KANE 1987, p. 179-188 et 158-162, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 332 et 333-334. Cf. également MESHKÂTI 1349 sh., p. 105-106 et POPE 1939, p. 1211 et 1217.

[249] Voir notamment POPE 1939, p. 1128-1129, 1134, HILL, GRABAR 1964, pl. 126-129, GOLOMBEK 1969, O'KANE 1987, p. 167-178, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 302-308.

[250] Il s'agit des Masjed-e Kabud de Tabriz (870 h./1465) et Masjed-e Shâh de Mashḥad (855 h./1451), cette dernière ayant été érigée par un architecte portant la nisba « tabrizi ». Nous reviendrons sur cet édifice ci-après. GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 305.

Mausolée de Khvâje ‘Abdollâh Ansari, Herât

À Herât, le mausolée de Khvâje ‘Abdollâh Ansari le démontre mieux encore, son décor étant davantage conservé (**pl.248**). Qavâm al-Din n’a pas apposé sa signature sur cet édifice (829-832 h./1425-1429), qui lui est cependant attribué[251]. Dans son plan, ses voûtements, comme dans ses techniques de décors, ce mausolée s’apparente en effet au groupe de monuments érigés dans le sillon de Qavâm al-Din. Plusieurs compositions ornementales présentent une richesse de vocabulaire propre aux décors turkmènes. Et si quelques lotus se distinguent des productions iraniennes[252], les palmettes en épis, l’accroissement des feuilles de lotus, les arcs polylobés à base cintrée, les médaillons de mosaïque sur fond de briques ou de terre cuite, l’incorporation à la mosaïque d’une teinte « neutre », constituent autant de parallèles aux productions iraniennes de la seconde moitié du XV^e^ siècle. La difficulté pour déterminer si ces décors sont hérités d’Iran central contemporain ou de Transoxiane a parfois été relevée[253]. Sans prétendre trancher sur une telle question, il nous semble évident que ces décors présentent des parentés avec les productions timourides observées à Samarqand, mais que les innovations dont ils témoignent sont le fruit d’un nouvel apport artistique.

Au sujet de la madrasa Ghiyâṯiye de Khargerd

Le dernier édifice attribué à Qavâm al-Din est la madrasa Ghiyâṯiye de Khargerd (**pl.249-250**). L’architecte décède en 1438, et c’est un dénommé Ghiyâṯ al-Din Shirâzi qui achève la construction (846 h./1442-1443). L’inscription de fondation nomme le souverain régnant, Shâh Rokh, et le fondateur, son vizir Pir Aḥmad al-Khvâfi (848 h./1446)[254]. C’est probablement le plus important édifice timouride de la région. La marque de Qavâm al-Din se retrouve dans les minarets à décor de médaillons sur fond de brique, mais aussi dans le déploiement exceptionnel des feuilles de lotus – déjà observées à Herât. Les panneaux en relief méritent par ailleurs d’être relevés. Il s’agit de polygones en terre cuite, rehaussés de tesselles de céramique, qui dessinent un réseau géométrique en léger relief par rapport au fond du panneau (**pl.249A**). Le même procédé est déjà observé au *hazire* de ‘Abdollâh Ansari à Herât (**pl.248C**) et, d’une certaine manière, il rappelle les compositions de polygones éclatés

[251] Ou à l’un de ses proches associés. Voir GOLOMBEK 1969. Cf. également O’KANE 1987, p. 149-152.
[252] Cf. les deux lotus placés dans les écoinçons d’un panneau situé dans l’un des *eyvân*.
[253] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 193.
[254] O’KANE 1976 et 1987, p. 211-216, ainsi que 1979. Voir également GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 322-324.

rencontrés à la mosquée de Gawhard Shâd à Mashḥad (**pl.245A-B**). Parmi les médaillons à « ligne noire » rehaussés d'or qui parcourent le monument dans un écrin de terres cuites, se trouvent également des carreaux de type « bleu-et-blancs ». Certains ont une forme pentagonale, d'autres dessinent des décagones tout à fait surprenants, avec un décor peint en bleu sur fond blanc – une disposition inhabituelle. On remarque également des carreaux ornés d'un trèfle à quatre feuilles blanc, bordé d'un ruban de même couleur, disposés sur un fond cobalt (**pl.249D**). Les mêmes carreaux ornaient déjà les parois de la mosquée de Gawhar Shâd à Mashḥad (**pl.245D**). Les mêmes se retrouvent quelques années plus tard à Tabriz (**pl.34C**), et bien au-delà jusqu'à Istanbul, au Çinili Köşk en 1473 (**pl.265B**).

2. Échanges et postérité

Le style initié par Qavâm al-Din Shirâzi connaît une réelle postérité. Des résonances de ses décors sont visibles sur plusieurs édifices du Khorâsân.

La mosquée de Shaykh Aḥmad à Torbat-e Jâm

À Torbat-e Jâm, la mosquée de Shaykh Aḥmad ebn Abu al-Ḥasan (844-846 h./1440-1443) se place dans la lignée du style de Qavâm al-Din. Le monument est commandité par Jalâl al-Din Firuzshâh, un émir de Shâh Rokh, et une inscription à l'arrière de l'*eyvân* livre le nom de l'architecte responsable du monument : Ḥâjji Maḥmud Zayn-e Jâme'-e Shirâz[255]. C'est donc de nouveau un personnage associé à Shirâz qui perpétue ce style. La mosquée conserve la trace d'un décor encore hérité des pratiques timourides samarqandi de la fin du XIV^e^ siècle (**pl.250A**[256]). Le reste des revêtements a été extrêmement restauré. On relève cependant sur la voûte de l'*eyvân* d'entrée un large bandeau, à décor de polygones en léger relief, dessinant un quadrilatère éclaté (**pl.250C**). Il est exécuté en mosaïque de carreaux découpés, et associe des tesselles en terre cuite.

La mosquée Mawlânâ de Tâybâd

Un autre édifice significatif est la Masjed-e Mawlânâ de Tâybâd (**pl.251-252**). Son fondateur est le même qu'à Khargerd, Pir Aḥmad ebn Eshâq ebn Majd al-Din Moḥammad al-

[255] Sur le complexe, voir POPE 1939, p. 1160-1161, WILBER 1955, p. 174, et surtout GOLOMBEK 1971, O'KANE 1979 et 1987, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 346-349

[256] Il s'agit de carreaux hexagonaux peints en cobalt, turquoise et noir sur fond blanc, ainsi que de carreaux triangulaires peints en noir sous une glaçure transparente turquoise, et de terres cuites sculptées rectangulaires, recouvertes d'une glaçure turquoise opaque. Ces pièces rappellent, par exemple, le revêtement du mausolée Shâd-e Molk Âqâ, à Samarqand (*c*. 1471).

Khvâfi (848 h./1444-1445). Le calligraphe est également le même : il s'agit de Jalâl al-din ebn Moḥammad ebn Ja'far, probablement le petit-fils du fameux Ja'far Tabrizi[257]. Le bandeau épigraphique qu'il réalise à Tâybâd a la particularité de posséder des caractères en relief (**pl.252D**). Le seul parallèle connu est la Masjed-e Kâbud de Tabriz, dont la frise de fondation et les bandeaux coraniques à l'intérieur de l'édifice présentent tous des caractères en relief. D'autres corrélations méritent d'être soulignées. Les écoinçons de l'*eyvân* sont ornés de médaillons de mosaïque s'intercalant avec des carreaux losangés à décor de fleurons bleus sur un fond blanc (**pl.251C**). Les décors de briques *bannâ'i* intègrent sur certains pans de murs de carreaux de céramique cobalt, dont la partie centrale a été incisée en forme de carré sur la pointe pour laisser apparaître la pâte (**pl.251B**). Ces mêmes procédés ornementaux sont observés à Tabriz (**pl.34C**). On remarque par ailleurs des compositions au vase fleuri, pour lesquels l'objet, comme son développement ornemental, retrouvent leur pleine expression sur des décors turkmènes (ex. Masjed-e Jâme' de Yazd). Les frises de médaillons polylobés, en forme de mandorles ou de « bouquets » quadripartites, trouvent également leurs pendants dans l'Iran du XV^e^ siècle (**pl.252A-B**, ex. Masjed-e Jâme' de Yazd, Masjed-e Kabud de Tabriz). Enfin, on remarque à l'intérieur du mausolée que certaines sections du lambris sont délimitées par une bordure de triangles jaunes bidirectionnels, sur un fond bleu cobalt (**pl.252E**). Or, cette catégorie de bordure est, comme on l'a vu, typiquement iranienne.

La Masjed-e Shâh de Mashḥad

Enfin, on rencontre à Mashḥad un architecte vraisemblablement tabrizi. En 855 h./1451, Aḥmad ebn Shams al-Moḥammad Tabrizi signe son travail sur la Masjed-e Shâh, située à proximité immédiate du complexe de l'imam Reẓâ[258] (**pl.253**). Si sa nisba ne constitue pas une preuve irréfutable de ses liens avec Tabriz, son travail apparaît pourtant comme une signature de cette origine. Les parallèles entre cet édifice et l'unique vestige tabrizi du XV^e^ siècle sont probants. Il s'agit dans chacun des cas d'une mosquée-funéraire inscrite dans un plus large complexe. Dotées d'une crypte, ces mosquées présentent un plan étranger aux traditions locales : entièrement couvertes de coupoles, elles s'articulent autour de deux salles axiales, desservies par un déambulatoire. Le plan rappelle évidemment les « T »

[257] Jalâl al-din ebn Moḥammad ebn Ja'far pourrait avoir également travaillé à la mosquée de Gawhar Shâd à Mashḥad. O'KANE 1979, p. 89. Voir aussi O'KANE 1987, p. 223-226.
[258] Au sujet de la Masjed-e Shâh de Mashḥad, voir O'KANE 1987, p. 227-238, et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 334-336, pour des monographies. Voir aussi HINZ 1937, p. 421-422, POPE 1939, p, 1136, 1335, MAYER 1056, p. 45, MESHKÂTI 1346 sh., p. 103, AUBE 2008, p. 246-247.

inversés des mosquées ottomanes des XIV^e^–début de XV^e^ siècles[259]. Le portail d'entrée est encadré par des minarets disposés aux angles de chacun des édifices. Outre ces parallèles, qui suggèrent un ascendant venu de l'Ouest, le décor architectural démontre également des affinités. La façade est parée de fines mosaïques de carreaux découpés. Les minarets adoptent les médaillons de carreaux sur fond de brique – un trait khorâsâni adopté à Tabriz. Le décor de la salle à coupole centrale mérite toute notre attention. Elle est parée de carreaux hexagonaux monochromes verts, rehaussés de décors dorés. Ce procédé ornemental recouvre les lambris autant que les parois : une disposition exceptionnelle, dont le seul parallèle se trouve, sans surprise, à Tabriz. De même, les rehauts d'or sur la glaçure sont relativement fréquents sur la « ligne noire » timouride, ou sur les tesselles jaunes des mosaïques. Ils restent en revanche plus inaccoutumés sur de tels carreaux hexagonaux. Seuls les sites de Tabriz et du Çinili Köşk d'Istanbul conservent des décors analogues.

Quel est le sens du courant ? Aḥmad ebn Shams al-Moḥammad Tabrizi est-il, comme le suggère Hinz, actif dans le Khorâsân, puis déporté par Jahânshâh lors de la prise de Herât en 1458[260] ? Est-il simplement un enfant de l'un des artisans pris par force par Timur ? L'hypothèse semble peu vraisemblable car où aurait-il alors connu cette architecture héritée du monde ottoman ? De par sa position géographique et son rôle dans le commerce, Tabriz semble plus propre à développer des relations avec le monde ottoman. Aḥmad ebn Shams al-Moḥammad Tabrizi est-il un architecte originaire de Tabriz, venu poursuivre sa carrière dans le Khorâsân ? C'est alors considérer que la Masjed-e Shâh constitue un reflet de l'architecture et du décor à Tabriz dans la première moitié du XV^e^ siècle – ce qui restera à jamais un mystère.

Un point est certain : le style développé dans les monuments khorâsâni de premier rang au temps de Shâh Rokh, entre les années 1410 et 1430, connaîtra un vif impact en Iran dès les années 1440, et plus particulièrement encore à Tabriz. Ces décors se caractérisent par un héritage timouride de Samarqand, renouvelé par un nouvel apport iranien, introduit notamment par un groupe d'artistes associé à la ville de Shirâz[261]. C'est cette synthèse qui permet de définir la céramique architecturale turkmène.

---

[259] Concernant ce type d'architecture, voir notamment ASLANAPA 1971, KURAN 1968, GODDWIN 1971.

[260] HINZ 1937, p. 421-422.

[261] La même question se pose que pour Aḥmad ebn Shams al-Moḥammad Tabrizi : sont-ce les fils d'artisans déportés sous Timur ? D'où émanent alors les nouveautés introduites ? Ce groupe d'architectes est-il plutôt originaire de Shirâz ? Les spécificités mises en place seraient alors, peut-être, le reflet des monuments disparus de Shirâz. Le style développé souligne en tout cas d'étroites

ଔରଔ

BILAN

Le décor architectural turkmène est l'héritier d'une complexe circulation artistique dans le monde iranien. Légataire de formes et de techniques développées depuis les Il-Khânides, la céramique architecturale s'inscrit dans la continuité des ensembles décoratifs jalâ'iride, moẓaffaride et timouride d'Iran. Et s'il s'avère parfois difficile de différencier les arts turkmènes des Timourides, c'est que leur parcours artistique est étroitement lié.

La période il-khânide a laissé une profonde empreinte dans le panorama artistique de l'Iran. Certaines formes ornementales connaissent encore un développement au XV^e^ siècle dans les décors qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (cf. par exemple les nombreux arcs ou médaillons polylobés). Les lustres métalliques ou les « bleu-et-blancs » turkmènes méritent également d'être regardés comme un « revival » de traditions artistiques il-khânides et de leurs successeurs jalâ'irides et moẓaffarides. De tels liens ont sans aucun doute compliqué l'identification des céramiques architecturales qarâ qoyunlu et âq qoyunlu : la classification de carreaux turkmènes au sein de productions antérieures le démontre (cf. les « Solṭânâbâd »).

Les ensembles de production turkmènes perpétuent et développent des traditions régionales qui préexistaient déjà autour de Yazd ou d'Eṣfahân au temps des Moẓaffarides et des Timourides. Et les ateliers de Kâshân présentent une continuité artistique depuis le XIII^e^ siècle. Les décors turkmènes se distancient pourtant de ces précédants : dans les régions de Yazd ou d'Eṣfahân, ce sont les formes initiées dans les années 1430 et surtout 1440 qui annoncent véritablement les décors turkmènes.

Cette nouvelle impulsion artistique est instaurée grâce aux Timourides du Khorâsân. Le mécénat du sultan Shâh Rokh et de son épouse Gawhar Shâd est particulièrement fécond pour le renouvellement artistique dans le Khorâsân. Dès le règne de Timur, un important déplacement d'artisans avait bouleversé les courants artistiques. La capitale, Samarqand, avait été le terrain d'expérimentations artistiques nouvelles orchestrées par des artisans venus des plus grands centres culturels à la fin du XIV^e^ siècle – Shirâz, Tabriz ou Damas, et ce jusqu'en

corrélations avec la capitale turkmène. Certes, seul un monument illustre l'art de Tabriz, mais la teneur des parallèles entre les capitales turkmène et khorâsâni ne permet guère de douter sur leurs relations serrées.

Inde. Cet art timouride s'est perpétué chez ses successeurs. Il a cependant été agrémenté d'apports nouveaux dans le Khorâsân de Shâh Rokh. C'est principalement d'Iran que semble provenir cette influence, autour d'architectes associés à la ville de Shirâz, et parfois à Tabriz. L'œuvre de Qavâm al-Din est significative pour l'histoire de l'architecture et du décor de cette région.

Le rayonnement de cette synthèse timouride connaît une réelle postérité. À la mort de Shâh Rokh (850 h./1447), les artisans de Herât se dispersent et transplantent leurs créations jusqu'à Samarqand[262] (cf. 'Eshrât Khâne ou Âq Saray). À l'ouest, leur apport se ressent dès les années 1440 (cf. la région d'Eṣfahân), et s'avère déterminante dans la formation de l'art qarâ qoyunlu et âq qoyunlu des années 1450-1500.

Les parallèles entre les décors turkmènes et timourides sont particulièrement marquants. Les effets de relief sur les panneaux, les formes et les couleurs des mosaïques, certains « bleu-et-blancs », ou les jeux de briques, constituent autant de points de comparaison. Les connexions avec Tabriz sont particulièrement marquées : la Masjed-e Kabud apparaît à bien des égards comme une transposition du décor architectural khorâsâni en Azerbaïdjan. Les sultans timourides n'hésitent par ailleurs pas à passer commande dans les centres âq qoyunlu : Ḥosayn Bayqara fait une fondation au *langar* de Shaykh Kamâl Khojândi à Tabriz, tandis qu'Abu Sa'id commandite probablement des carreaux lustrés à Kâshân[263]. Car si les ateliers de Yazd ou d'Eṣfahân ont un rayonnement plutôt régional, ceux de Kâshân exportent en effet au-delà des territoires turkmènes.

C'est donc un double mouvement qui conduit à la synthèse turkmène. L'art qarâ qoyunlu est l'héritier des arts timourides et moẓaffarides d'Iran, conjugués à des apports khorâsânis à partir des années 1430-1440. Les Âq Qoyunlu reprennent ces éléments et les épanouissent.

ଔ

[262] GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 194.
[263] Sur Kâshân, voir page 289. Au sujet du *langar* à Tabriz : voir GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 48.

3 CHAPITRE 3
DU MÉCÈNE À L'ATELIER. L'ORGANISATION D'UNE PRODUCTION

« Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes », écrivait Alfred de Musset, « ce que vous appelez art, c'est l'homme ».[264] Ces propos, universels, rappellent combien il est important de se tourner vers les acteurs de cette production. Qui sont-ils ? Sultans, princes, émirs, ou simples bourgeois : quels sont les protagonistes du mécénat artistique dans les territoires qarâ qoyunlu et les âq qoyunlu ? De quelle manière contribuent-ils à la diffusion d'un art turkmène ? Existe-t-il un patronage princier officiel ? Et que savons-nous des artistes ? Quels corps de métiers, quels individus, sont connus ?

Ce sont principalement les inscriptions monumentales qui nous permettent de proposer des éléments de réponse à ces interrogations. Plus rarement, certaines chroniques contemporaines révèlent le rôle d'une personnalité dans l'édification ou la restauration d'un bien[265]. Lisa Golombek et Donald Wilber avaient dressé une liste des acteurs du mécénat de cette période[266]. Nous avons tenter de constituer une table équivalente pour les commanditaires et artistes (**pl.275-276**), complétée et adaptée à la domination qarâ qoyunlu et âq qoyunlu sur l'Iran et l'Anatolie.

En fin de compte, les vestiges qarâ qoyunlu et âq qoyunlu témoignent d'une activité essentiellement tournée vers l'architecture religieuse. L'édification, la restauration ou les donations aux mosquées sont en effet fréquentes en cette période. Même dans un cadre strictement funéraire, ce sont principalement les mausolées de saints ou d'hommes issus du clergé qui font l'objet de soins particuliers. Il ne fait aucun doute que les problèmes de conservation des vestiges faussent en partie notre perception de cette activité. Les édifices subsistants sont des lieux de culte musulmans, probablement respectés par la population et les pouvoirs successifs : on peut légitimement penser qu'ils furent davantage épargnés d'éventuelles démolitions que des biens séculiers. Rappelons cependant que la disparition de décors, même en contexte religieux, pose aujourd'hui encore problème.

---

[264] De MUSSET, Alfred, « Un mot sur l'art moderne », publié dans *Œuvres de Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1867, p. 668.
[265] C'est par exemple le cas du *Ṣariḫ al-melk* (achevé en 1493), qui nous informe sur la fondation de la Moẓaffariye. Publié dans WERNER 2003.
[266] GOLOMBEK, WILBER, 1988, I, annexe 3.

Nous proposons donc d'examiner dans un premier temps le patronage turkmène, en incluant les mentions de commanditaires pour des édifices exempts de décors. L'objectif est de rendre compte de la portée du mécénat dans son ensemble, et doit conduire à valoriser l'origine des acteurs du mécénat sur les ensembles décoratifs.

Un regard sur les artisans permettra ensuite de décrypter l'organisation d'un chantier et des différents corps de métiers. Il témoigne également de la transdisciplinarité de ces hommes. Les signatures sortent de l'ombre quelques personnalités, et traduisent la forte hiérarchisation des artisans.

Enfin, le rayonnement turkmène sera envisagé par le biais des déplacements d'artistes et des ateliers itinérants. Cette perspective permettra de réviser certaines hypothèses ayant trait à la place d'artistes iraniens dans les productions céramiques frontalières.

I. LES MÉCÈNES

Si les sultans sont fréquemment mentionnés dans les inscriptions de fondation[267], ils le sont rarement en tant que mécènes. Au regard des vestiges conservés, leur patronage s'avère extrêmement restreint. La cause en est probablement la destruction des bâtiments, car les sources textuelles contemporaines mentionnent d'importantes fondations architecturales[268]. Quelle est la nature du mécénat royal ? Qui des sultans, de leurs fils, ou de leurs femmes, participent à l'entretien ou à la fondation des édifices de la ville ? Qu'en est-il des personnages officiels de la société qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ? Et surtout : quel est le rôle de ces différents protagonistes dans l'élaboration d'ensembles décoratifs en céramique ?

[267] Sur cette question, voir le chapitre 2 de la seconde partie (II. Le décor épigraphique).
[268] Voir par exemple les textes de ŢEHRÂNI, éd. 1964, KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., ou encore EṢFAHÂNI, éd. 1992. Le sujet est traité en première partie.

A. LE MÉCÈNAT ROYAL

1. Les sultans et le patronage féminin

L'architecture palatiale ne tient guère une place de choix dans le mécénat turkmène. Jahânshâh fonde à Tabriz son palais (870 h./1466), qui devient dès lors le siège du pouvoir. Ledit palais est complété et magnifiquement décoré sous le règne des Âq Qoyunlu Uzun Ḥasan puis Ya'qub (*c*. 872 h./1467 à 891 h./1486). De ces monuments ne demeurent cependant que de rares traces écrites[269]. Rappelons par ailleurs que les sultans qarâ qoyunlu et âq qoyunlu mènent une vie semi-nomade, se déplaçant vers leurs quartiers estivaux pour l'été (ex. dans le Qarâ Bâgh[270]). Ils résident alors vraisemblablement dans des tentes, richement parées de tissus et de tapis[271], mais dont le témoignage matériel est perdu pour l'historien de l'art. Tentes et jardins jouèrent sans aucun doute un rôle important dans le cérémonial de cour de cette période.

Le mécénat dans la capitale

Mais les souverains qarâ qoyunlu et âq qoyunlu se sont surtout préoccupés de doter leur capitale de grands ensembles urbains. L'organisation architecturale de Tabriz – connue essentiellement grâce aux seules sources textuelles – a déjà été présentée (cf. partie 1). Le cœur de la ville était occupé par les complexes Moẓaffariye (870 h./1465), Naṣriye (*c*. 882-889 h./1477-1478 à 1484), et Maqṣudiye (*c*. 850-895 h./1453-1490)[272]. Tous avaient une vocation essentiellement funéraire : abriter les corps des défunts royaux. Le mécénat officiel visait alors à associer un mausolée royal à une mosquée, une madrasa, et à de multiples édifices : un hôpital complétait par exemple le Naṣriye[273], tandis qu'une *khâneqâh*, des jardins, un *qanat* – mis à disposition des habitants du quartier – et divers bâtiments utilitaires étaient associés à la Moẓaffariye[274]. La construction d'édifices à vocation religieuse, voire funéraire, aura probablement été le point le plus actif du mécénat turkmène royal. Rappelons

[269] Cf. ṬEHRÂNI, éd. 1964, KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh., EṢFAHÂNI, éd. 1992, BARBARO, éd. 1873.
[270] Dans les sources textuelles, on voit à plusieurs reprises le sultan se diriger ou partir du Qarâ Bâgh : exemples dans BIDLISI, éd. 1969, p. , 441-442, 486, 252 QAZVINI, éd. 1345 sh., p. 77-78.
[271] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 180, WILBER 1962, 1979, p. 127-134.
[272] Pour plus de détails, cf. chapitre 2, première partie.
[273] KARÂNG 1347 sh., p. 8.
[274] ṬEHRÂNI, éd. 1964, p. 471 et p. 523 ; WERNER 2003, p. 104. Sur la théorie d'une madrasa, voir DIBAJ 1344 sh. et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 408. Ajoutons qu'une citerne, une bibliothèque et un hôpital auraient encore accru cet ensemble d'après A.U. Pope, qui ne cite malheureusement pas ses sources (POPE 1981 [1939], III, p. 1131, repris par GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 407).

que l'un des rares édifices commandité par Qarâ Yusof est d'ailleurs un *langar*[275], à l'emplacement même où une sinistre tour avait été construite à partir des têtes décapitées de soldats qarâ qoyunlu, sur la plaine de Khoy.

Ces réalisations architecturales de grande ampleur apparaissent aujourd'hui comme l'œuvre majeure des sultans qarâ qoyunlu et âq qoyunlu. Pourtant, elles ne furent pas toujours entreprises sous l'impulsion des souverains eux-mêmes : les femmes jouent en ce domaine un rôle important. Le complexe Moẓaffariye est construit par l'épouse du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh, Khâtun Jân Beygom : une personnalité étonnante connue pour son implication diplomatique et même militaire dans l'histoire politique des Moutons noirs[276]. Et c'est à la descendance féminine de Jahânshâh et de Khâtun Jân Beygom qu'elle dédie le complexe. Lorsqu'il est laissé inachevé après la chute des Qarâ Qoyunlu, c'est leur fille, Ṣâlehe Khâtun, qui achève les travaux dans la Masjed-e Kabud[277]. Parallèlement à cette fondation architecturale de premier plan, on remarquera également l'inscription de fondation de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân (868 h./1463-1464), qui mentionne Jahânshâh et une autre de ses épouses, Harim al-'Ulyâ Beygom. L'édifice n'est fondé ni par le Mouton noir, ni par sa femme : leurs noms ne sont mentionnés qu'à titre honorifique. Pourtant, la citation inhabituelle de Harem al-'Ulyâ Beygom suggère que son rôle ne fut peut-être pas anodin dans l'histoire qarâ qoyunlu de Kâshân.

À l'époque des Moutons blancs, c'est le sultan Uzun Ḥasan (861-882 h./1457-1478), puis ses fils Khalil (882-883h./1478) et surtout Ya'qub (883-896 h./1478-1490), qui dotent leur capitale de complexes multifonctionnels royaux. Un mécénat féminin royal est une nouvelle fois actif : Maleke Saljuqshâh Beygom (m. 896/1490), épouse d'Uzun Ḥasan et mère du sultan Ya'qub, est également une personnalité politique active, puisqu'elle dirige un temps les affaires de l'État[278]. Elle fait restaurer la mosquée Jâme' de Tabriz (vers 883-896 h./1478-1490) – probablement rattachée au complexe Maqṣudiye. L'édifice est alors réparé, et doté d'un nouveau décor architectural en céramique[279]. Si l'élaboration de grands complexes architecturaux pour la capitale turkmène naît à l'instigation des souverains, le mécénat royal féminin y joue donc un rôle conséquent. Leur implication est d'autant plus notable que c'est

[275] SAMARQANDI, éd. 1989, p. 34. Golombek et Wilber (1988, I, p. 48) y mentionnent également le mausolée de Qarâ Yusof.
[276] WERNER 2003, p. 94-109.
[277] *Ibid.*, p. 108 et KARÂNG 1351 sh., p. 284-285.
[278] Voir WOODS, p. 139-140 et SZUPPE 1994, p. 212-213.
[279] EṢFAHÂNI, éd. 1992, p. 92 et 428.

le seul domaine dans lequel leur action est décelable, que ce soit chez les Moutons noirs comme chez leurs rivaux.

Au-delà de Tabriz ?

La maison royale avait la charge de doter une cité de ses édifices majeurs[280]. La principale Masjed-e Jâme‘ d'une ville est fortement associée au pouvoir : rappelons que c'est là qu'était prononcée la *khutbe*, que les décrets étaient généralement affichés, ou qu'étaient faites les diverses annonces publiques[281]. Pourtant, en dehors des complexes architecturaux royaux – souvent funéraires – qui constituent un reflet du pouvoir turkmène, les réalisations des sultans restent lacunaires. Ainsi, on n'enregistre presque jamais de productions architecturales entreprises par Jahânshâh lui-même. Le souverain qarâ qoyunlu est connu pour être un homme de culture, un poète[282]. Son nom est plusieurs fois cité sur des inscriptions commémorant la fondation ou la restauration d'un bien[283]. Pourtant, il n'est convoqué qu'au titre de souverain régnant (« sous les jours du… », *fî zamân sulṭânat*, *dar zamâni ke*), et non en tant que mécène. Ce constat ne se forge cependant que sur le nombre restreint de sources textuelles et d'inscriptions monumentales qarâ qoyunlu. Après tout, le centre de leur pouvoir, l'Azerbaïdjan, a connu de graves bouleversements naturels, et l'exemple même de Tabriz témoigne de la perte drastique des vestiges de cette période. Mais la conservation des monuments peut-elle seule traduire cette situation ? En réalité, Jahânshâh semble bien avoir tourné son attention sur la restauration ou la fondation d'édifices, comme en attestent les nombreuses réparations entreprises sous son règne à Yazd. Mais les fonds engagés étaient ceux d'officiels de la cour : le mécénat, en somme, leur revient principalement – nous le verrons ci-après.

La situation est relativement similaire chez les Âq Qoyunlu : très peu d'édifices sont l'œuvre des souverains eux-mêmes. Ya‘qub ou Rostâm (898-902 h./1493-1497) ont certes commandité l'édification de monuments, mais ils restent plus souvent cités pour leur qualité de souverains régnants[284]. Uzun Ḥasan est le seul sultan turkmène à être mentionné : il fait

[280] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 53.
[281] *Ibid*., I, p. 45.
[282] Cf. les travaux de MINORSKY 1954, p. 271-297, SOUDAVAR 1992, p. 129.
[283] Jahânshâh est mentionné à titre de souverain régnant sur les inscriptions de fondation du Darb-e Emâm d'Eṣfahân, de la Masjed-e Jâme‘ de Yazd, et probablement sur la Masjed-e Sar-e Rig de Yazd.
[284] Le nom de Yaq‘ub apparaît notamment dans le complexe de Bidâkhavid et dans le mausolée d'Abu Maṣ'ud à Eṣfahan. Celui de Rostam est enregistré sur l'inscription du Darb-e Kushk, à Eṣfahân. À chaque fois, ils ne sont mentionnés qu'à titre honorifique, en tant que souverains régnants.

entreprendre des réparations dans la Masjed-e Jâme‘ d’Eṣfahân (880 h./1475-1476)[285]. Son nom est encore signalé sur une inscription en pierre dans la Ulu cami de Diyarbakır[286], sans qu’il ne soit toutefois possible de déterminer la nature de son intervention. Dans le cadre de grands travaux, les sultans dotent parfois les cités d’installations publiques, et notamment hydrauliques : rappelons que la Moẓaffariye était pourvue d’un *qanat*, tandis qu’un acheminement d’eau était prévu dans les travaux âq qoyunlu de la Masjed-e Jâme‘ d’Eṣfahân. Mais hormis ces mentions éparses, le patronage direct des sultans est rarement enregistré.

2. Le mécénat des princes

En réalité, le mécénat royal connu est plus souvent le fait des princes gouvernant une ville ou région d’Anatolie. Ce sont eux qui s’occupent alors de l’entretien d’une cité. Les princes âq qoyunlu se chargent des structures civiles et de la sécurité. Jahângir (r. 848-857 h./1444-1453) fonde ainsi un hôpital à Mardin (*c*. 848-857 h./1444-1453)[287], tandis que Khalil, encore gouverneur d’Hasankayf, fait réparer le pont sur le Tigre (*c*. après 878 h./1473-1474, C9). L’architecture défensive est renforcée : à l’instar de Mardin, où l’Âq Qoyunlu Ḥamza (r. 841-848 h./1439-1444) serait à l’origine du dispositif d’entrée de la citadelle[288], ou de Diyarbakır, où des inscriptions témoignent de restaurations sur l’enceinte, sous le gouvernorat de Jahângir (en 853 h./1449-1450[289]) puis d’Uzun Ḥasan (864 h./1459-1460 et *shavvâl* 883 h./déc.1478-janv.1479[290]).

Mais le mécénat à caractère religieux semble tenir une place plus importante. Mentionnons l’achèvement d’une madrasa à Mardin par le prince âq qoyunlu Qâṣem (*c*. 893-908 h./1487-1502)[291], mais surtout les nombreux mausolées érigés dans le sud-est de l’Anatolie. Il s’agit principalement de mausolées royaux : ceux des princes Ḥamza (848 h./1444)[292], et Jahângir à Mardin (*c*. après 857 h./1453)[293], ou encore celui du prince Zaynâl à Hasankayf, probablement commandité par Khalil lorsqu’il remplissait sa charge de

[285] Voir fiche A4 du catalogue.
[286] KONYAR 1936, p. 26 ; WOODS 1999, p. 26 ; SÖZEN 1971, p. 30.
[287] La structure a aujourd’hui disparu. Elle est connue grâce au récit de BARBARO, éd. 1873, p. 48. Voir aussi GABRIEL 1940, I, n. 6 p. 37 ; MINORSKY [et BOSWORTH] 1989, p. 525.
[288] GABRIEL 1940, I, p. 14.
[289] Voir J. Sauvaget dans *Ibid.*, I, inscriptions 79 et 79 bis p. 326.
[290] GABRIEL 1940, I, p. 172, et Sauvaget dans *Ibid.*, I, inscriptions 80-81 p. 326 et II, pl. LXVI, I.
[291] *Ibid*., I, p. 37.
[292] Voir *Ibid*., I, p. 38-39. La stèle est publiée dans ARTUK 1970, p. 157-159.
[293] GABRIEL 1940, I, p. 39.

gouverneur (A9, après 878 h./1473-1474). C'est encore Khalil[294] qui patronne vraisemblablement la tombe de l'imam Moḥammad ebn 'Abdallâh al-Ṭayâr (cf. C8, *c*. après 878 h./1473-1474). Le mécénat de Khalil – ou de son successeur ? – n'est pas anodin : celui qui fit réaliser ces ensembles peut être considéré comme un acteur majeur dans la diffusion des décors en céramique en Anatolie[295]. Car à l'exception de la ville de Diyarbakır, aucun site de la région ne présente de lien aussi direct avec l'art de la céramique architecturale turkmène d'Iran.

En Iran, les données sur le mécénat des princes sont moins abondantes. Ce sont bien les pouvoirs publics d'une cité qui ont la responsabilité des édifices publics (principales installations religieuses, sécuritaires et sanitaires). Des troubles politiques peuvent ainsi avoir de réelles répercutions sur les édifices d'une ville : à Yazd par exemple, les installations semblent ne pas avoir été entretenues durant l'instabilité politique des années 1450, qui suivit le décès du Timouride Shâh Rokh. C'est ce qui pourrait expliquer les si graves dommages causés dans la ville par les crues de 860 h./1455-1456[296]. Mais qui sont les acteurs de ce mécénat ? Seul le fils de Jahânshâh, Abu al-Fatḥ Moḥammadi, est cité dans une inscription du Darb-e Emâm, à Eṣfahân (857 h./1453, A3). Il ne commandite pourtant nullement l'édifice : il n'est probablement mentionné qu'à titre honorifique, pour son statut de gouverneur de la ville. Contrairement à l'Anatolie, il semble donc bien que le mécénat revienne aux officiels de la cour, bureaucrates, militaires.

Alors que doit l'histoire de la céramique architecturale de cette période au mécénat de la famille royale ? En Iran, ces décors ont presque tous disparu. En Anatolie, ils n'ont que rarement existé ; et cependant, les rares témoignages sont le fait d'un membre de la famille âq qoyunlu, Khalil (?). C'est en fin de compte à des personnalités officielles que revient en grande partie ce mécénat architectural.

---

[294] L'attribution au prince Khalil a été d'abord proposée par Michael Meinecke (MEINECKE 1996, p. 78).

[295] Au regard de son activité de mécène dans les arts du livre à Shirâz, Khalil serait devenu un mécène de premier ordre, d'après Basil Robinson, s'il n'était décédé prématurément en 1478 (ROBINSON 1991, p. 34-35). Une réserve doit être prononcée quant à la responsabilité de Khalil à Hasankayf : si l'on considère que l'équipe itinérante ayant travaillé à Hasankayf est bien la même qu'à Istanbul (Çinili Köşk, 1473, et Çem Sultan türbesi, 1479), alors ce n'est peut-être pas Khalil qui commandita ces travaux, mais son successeur. Cf. ci-après (III).

[296] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 55-56.

B. LES AUTRES ACTEURS DU MÉCÈNAT

1. Les commanditaires

Lorsque les mécènes sont connus, il s'agit plus souvent de personnalités officielles, et non de personnages royaux. La plupart du temps, leur catégorie sociale ne peut être déterminée. Trois classes apparaissent néanmoins : la bureaucratie, l'aristocratie militaire, et la classe religieuse (**pl.275**). La situation est à peu près analogue à celle du mécénat chez les Timourides[297]. Ce sont cependant les deux premières catégories sociales qui semblent avoir été particulièrement importantes sous les Turkmènes.

Il est rare de retrouver l'activité d'un mécène à travers plusieurs sites. Une personnalité fait exception : Khvâje Mo'in al-Din 'Ali Maybodi. Vizir de Yazd sous les Qarâ Qoyunlu, Mo'in al-Din 'Ali porte une *nisba* suggérant une origine maybodi (près de Yazd). Il est l'instigateur de quatre commandes architecturales dans la région, entre environ 859 et 861 de l'hégire (*c*. 1454-1457). Le site de Bafruye, détruit par une inondation, est d'abord reconstruit sous le nom de Mo'inâbâd (*c*. 859 h./1455)[298]. Puis c'est à Yazd-même que ce mécène est connu. En 859 h./1454-1455, il fait construire une citerne et une seconde madrasa autour du mausolée de l'*emâmzâde* Abu Ja'far Moḥammad. Il fait ensuite réparer la salle de prière nord de la Masjed-e Jâme', puis commandite le complexe Zengiyân de Yazd (861 h./1457).

Des commanditaires plus inattendus interviennent parfois. En pleine capitale âq qoyunlu, le Timouride Ḥosayn Bayqara (875-912 h./1470-1506) fait une fondation en *vaqf* au *langar* de Shaykh Kamâl Khojândi de Tabriz (décédé en 792 h./1389-1390)[299]. Des commanditaires moins nobles sont connus, à travers quelques stèles funéraires rattachées aux productions lustrées de Kâshân[300]. Seuls les noms des défunts sont en fait mentionnés : rien n'assure qu'ils soient les mécènes de leurs propres stèles. Il s'agit quoi qu'il en soit d'une clientèle plus modeste, distincte des grands mécènes royaux ou des personnages officiels des cours turkmènes.

---

[297] Pour les Timourides, Lisa Golombek et Donald Wilber indiquent un rapport de trois pour un du nombre de projets entrepris par des particuliers par rapport au mécénat de la maison royale. Celui de la bureaucratie avec la maison royale est de trois pour deux, tandis qu'il est de cinq pour quatre avec l'aristocratie militaire. Pour les *'olama*, ce rapport est presque de un pour un. Voir GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 53. Sur le mécénat à la fin de la période timouride, et sur l'importance des *soyurghâl*s dans le mécénat timouride, voir aussi SUBTELNY 1988B.

[298] AFSHÂR 1348-1354 sh., p. 96 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 366.

[299] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 48.

[300] Cf. A11, B4-B5, voir aussi C10 et A8 du catalogue.

2. Les objets du mécénat

Tandis que la maison royale pare la ville de ses plus attractifs édifices – reflets de son pouvoir – les officiels pourvoient traditionnellement aux services des quartiers. Ils peuvent également soutenir le mécénat dans les principaux monuments de la ville : L. Golombek et D. Wilber rappellent que la contribution de la classe militaire et des bureaucrates à ces activités pouvait être perçue comme une marque de loyauté envers leurs souverains.[301]

Le mécénat privé autour de Yazd

C'est autour de Yazd que le patronage est le mieux connu. Les infrastructures urbaines (acheminement de l'eau, sécurité, …) sont généralement reléguées aux pouvoirs régissant la cité : elles restent cependant méconnues pour la période turkmène. Les seules installations effectuées se trouvent dans un cadre cultuel : la citerne que fait bâtir le vizir Mo'in al-Din 'Ali Maybodi à Yazd est située dans le complexe funéraire d'un *emâmzâde*, Abu Ja'far Moḥammad. Celle érigée par l'émir Jalâl al-Din Khizrshâh accompagne une mosquée, une *hazirah*, un jardin et une institution pour un ordre *morshidiye* de derviches : soit tout un ensemble entourant la Masjed-e Khizrshâh, fondée à Yazd sous domination timouride en 849 h./1445-1446, mais encore en cours de construction sous les Qarâ Qoyunlu en 1457[302].

Comme dans les autres cités turkmènes, la nature du mécénat architectural est en fait principalement religieuse. Le patronage funéraire est notable. Le soufisme acquiert une importance accrue[303] : plusieurs shaykhs soufis sont inhumés autour de Yazd et font l'objet d'un culte notable (citons Tâqi al-Din Dâdâ Moḥammad à Bondarâbâd, ou Ne'matollâh Vali Kermâni à Taft et Mahân). La construction de complexes architecturaux autour de la tombe d'un personnage particulièrement respecté par les musulmans est une pratique fréquente dans la région de Yazd. Les élites locales s'y emploient quelles que soient leur classe sociale : des

[301] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 53 et 54.
[302] Cf. entrée B10 du catalogue (vol. 2).
[303] Le fait a été relevé par Bernard O'Kane à l'échelle de l'Iran : « The rapprochement of the Sufis, the ulama and the rulers is evident in many ways in fifteenth century Iranian society (…). This is evident not least in the patronage by the political heads of state of religious buildings for Sufis (the frequent combination of madrasa / *khânaqâh* is an example), but also by the numerous religious buildings which Sufis themselves built. » (O'KANE 2009, p. 151). B. O'Kane considère le mécénat à Yazd au XIV^e^ siècle comme un repère de l'essor du soufisme. Sur l'ensemble du XV^e^ siècle, il note que seules quatre *khâneqâh* y furent construites, mais il relève de nombreuses madrasas. Sur le rapport des Âq Qoyunlu au soufisme, voir *Ibid.*, p. 150-152. Chad Lingwood s'est intéressé aux relations des Âq Qoyunlu au soufisme dans sa thèse sur le *Salâmân va Absâl* de Jâmi' : cf. LINGWOOD 2009, chapitre 3, p. 131-178 (« The Religious and Political Influences of Sufi Mystics at the Āq Qoyūnlū Courts of Ūzūn Ḥasan and Ya'qūb »).

bureaucrates s'acquittent de cette tâche, comme l'illustrent les œuvres parrainées par le vizir Mo'in al-Din à Yazd (*c*. 859-861 h./1454-1457) ou par Neẓâm al-Din 'Abd al-Bâqi à Taft (876 h./1471-1472)[304] ; la classe religieuse est représentée à travers Sayyed Jalâl al-Din Moḥammad (construction d'un *soffe*, un *tanabi* et un mihrab pour le mausolée de l'*emâmzâde* Abu Ja'far Moḥammad, 859 h./1454-1455), ou Nur al-Din Ne'matollâh Vali (édifice religieux associé à un mausolée, *khâneqâh*/mausolée de Shâh Khalilollâh, 876 h./1471-1472). L'aristocratie militaire est également active : mentionnons l'émir Jalâl al-Din Khizrshâh, ou encore Zayn al-Dovla al-Din Pir 'Ali qui fait construire une mosquée associée à un mausolée à Bidâkhavid (893 h./1488). Quelques rares stèles sont par ailleurs conservées à Yazd, mais seuls les noms des défunts sont connus – vraisemblablement des *'olama* : Khvâje Amin al-Din Moḥammad ebn al-Ṣadr al-Sa'id al-Raẓi al-Marẓi Khvâje Ghiyâṯ al-Din 'Ali ebn al-Maghfur (Shaykh Dâdâ, tombe 2), ou Khvâje Jamâl al-Dovlat vâl-din Moḥammad ebn [suite du nom] Jalâl al-Dovlat vâl-din Maḥmud (Reẓvânshahr).

Les mosquées sont souvent entretenues par des officiels locaux. Les masjed-e Jâme' qui n'étaient pas associées à une identification politique particulière pouvaient traditionnellement être patronnées par le gouvernement gérant la ville[305]. Mais même les plus importants lieux de prière d'une ville peuvent faire l'objet d'un mécénat local non royal. Vers 861 h./1457, la Masjed-e Jâme' de Yazd voit simultanément son *pishṭâq* être restauré par l'émir Neẓâm al-Dovla al-Din al-Ḥâjj Qanbar – alors gouverneur de la cité – et sa salle de prière nord agrandie par le fameux vizir Mo'in al-Din 'Ali Maybodi[306]. Le nom de Jahânshâh apparaît alors en parallèle, attestant de la légitimation du souverain. Dans la périphérie de Yazd, la principale mosquée de la ville de Firuzâbâd est fondée par un dénommé Shams al-Din 'Ali (866 h./1462)[307]. Les donations aux mosquées sont par ailleurs fréquentes. Le donateur reste parfois anonyme : c'est le cas pour un encadrement de mihrab offert à la Masjed-e Jâme' de Maybod (967 h./1462), ou d'une inscription chiite pour la Masjed-e Shâh Vali de Taft (889 h./1484). Lorsque le nom du bienfaiteur est connu, sa classe sociale est restée une énigme : citons 'Emâdollâh Aḥmad ebn 'Ali ebn Ḥasan 'Ali Aybak Ashkeẓari, qui fait don d'un mihrab en pierre à la Masjed-e Jâme' d'Ashkeẓar (882 h./1477), ou Sa'id […] ebn […] Zargân Haftâdori (?), dont le nom a été enregistré sur une inscription de la Masjed-e

[304] Il s'agit des complexes Zengiyân et Abu Ja'far Moḥammad à Yazd commandités par Mo'in al-Din 'Ali Maybodi, et de la *khâneqâh*/mausolée de Shâh Khalilollâh à Taft, par Neẓâm al-Din 'Abd al-Bâqi.
[305] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 45.
[306] Voir la fiche A18 du catalogue (vol. 2).
[307] AFSHÂR 1348-1354 sh. (I, cat. 35 p. 71-73 et pl. p. 382-484), GOLOMBEK, WILBER 1988 (I, cat. 164 p. 377-378 ; II, pl. 358-362). Voir fiche A7 du catalogue.

Châdok à Haftâdor (892 h./1487)[308]. Le don d'inscriptions chiites est quant à lui toujours anonyme.

Les objets du mécénat privé dans les autres cités turkmènes

Ailleurs, les objets du mécénat et leurs acteurs sont moins connus. À Shirâz, un site pourtant significatif sous les dynasties turkmènes, aucune évidence n'a pu être établie quant au mécénat architectural. Seul un dénommé Aḥmad commandita à Qaṣr al-Dasht (aujourd'hui devenu un quartier de Shirâz) son propre mausolée, ainsi que des réparations sur la Masjed-e Jâme' (875 h./1470-1471)[309]. Rien n'est connu sur cet homme, à l'exception de la date de son décès, 905 h./1499-1500. Ces vestiges ne livrent par ailleurs pas de décors céramiques apparents.

La région d'Eṣfahân présente plus d'intérêt pour la question. Les fondations funéraires y sont l'objet exclusif du mécénat des officiels locaux. L'émir Jalâl al-Din Ṣafarshâh fait ainsi construire le Darb-e Emâm (857 h./1453) autour des tombes de deux *emâmzâde*. Mais on assiste surtout à l'édification de véritables quartiers, à l'instar du secteur du Darb-e Kushk. L'ensemble était constitué d'une madrasa (disparue), d'une mosquée (largement remaniée), ainsi que d'un mausolée et d'une *zâviye*. Ce complexe serait l'œuvre d'une puissante famille 'alide d'Eṣfahân à l'époque âq qoyunlu[310]. Le mausolée (disparu), connu sous le nom de Zayn al-Molk, aurait été fondé ou restauré par Ja'far ebn 'Emad ebn 'Ali al-Ḥosayni al-Aẕami al-Golbâri (885 h./1480-1481). Ce personnage appartient vraisemblablement à la classe religieuse. Son fils Zayn al-Dovlat vâl-Sa'âde vâl-Din 'Ali Beyk Bornâ achève par la suite une *zâviye* attenante à la tombe de son père (902 h./1496). Aujourd'hui, seule en subsiste la porte d'entrée : le Darb-e Kushk.

Un dernier complexe est bâti sous les Âq Qoyunlu autour du mausolée d'un *moḫaddeṯ* respecté : Abu Maṣ'ud Aḥmad ebn Farât Râzi (IX^e siècle). Moḥammad ebn Jalâl al-Din 'Arabshâh fonde cet édifice en tant que *khâneqâh* en 895 h./1489-1490. Le secteur comportait un *bâzâr*, un *ḫammâm*, un *chahâr su* et un jardin[311]. La classe sociale de ce mécène reste

[308] AFSHÂR 1348-1354 sh. (I, cat. 19 p. 53 et pl. p. 474), O'KANE 1987 (note 49 p. 72). Voir fiche A8 (vol. 2).
[309] Il s'agit du mausolée Ra'is Ahmadi et de la Masjed-e Jâme' de Qaṣr al-Dasht (aujourd'hui devenu un quartier de Shirâ) ; MOṢTAFAVI 1343 sh., p. 80-81 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 399.
[310] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 387.
[311] *Ibid*., p. 388, et GODARD 1937, p. 57-59, HONARFAR 1344 sh. (A), p. 353-358.

inconnue. On remarquera toutefois l'expression employée pour désigner le commanditaire dans l'inscription de fondation : « [a été exécutée] au moyen des biens purs de l'esclave »[312].

Aux alentours de Kâshân, les œuvres à caractère funéraire sont également les rares à nous être parvenues. Mais les stèles ne sont pas destinées à une élite religieuse ou à des personnages saints. Elles commémorent des personnalités plus modestes : Bibi Malek Khânum, une femme « bien née » (*ḫare*), ou le maître Sa'id Moḥammad, tailleur ou fils d'un tailleur d'Ârrân (*khayâṭ-e ârrâni*). Les dédicataires peuvent-ils être les commanditaires de leurs propres stèles ? Quoi qu'il en soit, ces plaques, à décor lustré, constituent l'un des rares témoignages de commandes funéraires privées. Une pièce issue du même atelier a été commanditée par un dénommé Musa [Latâk (?)] Shâh Moḥammad ebn Kamâl al-Din Shaykh ostâd-e khabâz. Le nom de ce mécène suggère à nouveau une classe sociale relativement modeste : il est maître boulanger (*ostâd-e khabâz*). Le carreau à décor lustré, complété d'une formule chiite, mentionne le don d'un tapis pour le mausolée de Solṭân Yalmân (902 h./1496). D'autres donations sont connues à Kâshân. Qoṭb al-Din ebn Shams al-Din Firuzâbâdi Maybod-e Yazd fonde un *vaqf* dans la Masjed-e Maydân-e Sang (867 h./1463 ou 897 h./1492). Ce personnage reste inconnu, mais sa nisba le rattache fortement à la région de Yazd (*Firuzâbâdi Maybod-e Yazd*). Quelques années plus tôt, cette même mosquée avait bénéficié du mécénat d'un autre individu, au sujet duquel nous ne savons rien de plus précis : 'Emâd al-Din Maḫmud al-Shirvani qui, de retour de pèlerinage, avait fait agrandir l'édifice (868 h./1463-1464).

Officiels de la cour turkmène, religieux, ou individus d'extraction plus modeste, leurs commandes sont aujourd'hui signifiantes pour notre connaissance des productions turkmènes : car c'est principalement leur mécénat qui nous permet de retracer une histoire des céramiques architecturales sous les Qarâ Qoyunlu et les Âq Qoyunlu, et ce dans un contexte presqu'exclusivement religieux.

[312] BLAIR 1998, p. 40.

II. LES ARTISANS

Infime est le nombre d'artistes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu parvenus à sortir de l'anonymat. Et quand parfois un nom surgit, il ne rend pas compte des nombreux acteurs ayant œuvrés à sa réalisation. Car la création d'un décor suppose l'intervention de différentes corporations[313] sur un même chantier. La forte spécialisation des artisans, mais parfois aussi leur transdisciplinarité, complexifient la lisibilité d'un chantier souvent connu au travers de signatures éparses. Qui réalise ces ensembles ? Qui décide du programme ? Que nous apprennent les signatures ? Comment s'organise le processus de création ?

Le découpage hiérarchique du travail varie sensiblement en fonction de la nature des projets. En effet, les édifices publics commandités par des officiels, et plus encore les chantiers royaux, nécessitent une plus grande spécialisation des artisans que les commandes de plus modeste ampleur. Peu d'artisans ont le privilège de signer leurs œuvres. Cette distinction est réservée à ceux dont l'art et la renommée sont consacrés. On dénombre pourtant près de trente signatures d'après les inscriptions monumentales et les textes turkmènes[314] : un chiffre qui n'est pas négligeable compte tenu du nombre des vestiges. Mais la disparité entre les corps de métiers représentés est frappante.

A. ARCHITECTES ET MAÎTRES D'ŒUVRE

1. Au sujet du surintendant des travaux

Les plus importants chantiers sont dominés par la figure du surintendant des travaux. Cette fonction, essentiellement honorifique, est allouée à des officiels de l'administration sur des projets royaux. Elle était souvent conçue comme une reconnaissance de loyauté envers le souverain[315]. L'expérience répétée d'un officiel dans cette fonction pouvait cependant lui valoir d'acquérir parfois un réel savoir technique[316].

---

[313] Les corporations n'ont pas été étudiées pour le XV^e^ siècle en Iran. On possède de menues informations sur le statut des corporations à Samarqand dans l'article de GAVRILOV 1928. Voir par ailleurs PORTER 1991.

[314] Nous incluons dans ces inscriptions monumentales les calligraphies effectuées sur tous types de décor architectural, même en pierre, et ce parce que les calligraphes ont vraisemblablement travaillé indifféremment sur plusieurs matériaux. Bien entendu, nous distinguerons dans le corps du texte les signatures propres à la céramique architecturale.

[315] MAYER 1956, p. 19.

[316] *Idem*.

Seul un surintendant des travaux est mentionné dans une inscription turkmène (*be sarkâri*). Il s'agit de 'Ezz al-Din Qâpuchi ebn Malek, qui signe son nom sur l'un des murs du vestibule de la Masjed-e Kabud de Tabriz (870 h./1465). Ce personnage aurait été chambellan (*ḥâjeb*), et figurait parmi les favoris et hommes de confiance du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh[317]. Le mécénat royal restant mal connu, et les bâtiments n'ayant presque pas été conservés, il n'est pas étonnant de ne trouver que cette unique mention d'un surintendant.

2. L'architecte

En dehors du surintendant, c'est la figure de l'architecte ou maçon (*me'mâr*, *bannâ'*) qui domine la construction d'un monument[318]. Rarement mentionnés dans l'histoire de l'architecture islamique, les architectes n'apparaissent cependant jamais dans les inscriptions qarâ qoyunlu et âq qoyunlu d'Iran[319].

Quelques uns sont enregistrés dans le sud-est anatolien : Ḥâjji Moḥammad, qui travaille avec son frère 'Omar à la Masjed-e Rizq à Hasankayf (811 h./1408-1409)[320], et Bâbâ Jân, œuvrant au mausolée Bayındır d'Akhlaṭ (882 h./1477-1478)[321]. Mais aucun de ces édifices n'allie de décor en céramique. Mentionnons par ailleurs une personnalité possiblement tabrizi – ou en lien avec la capitale turkmène – mais dont le nom n'apparaît que sur un édifice timouride. Il s'agit de Aḥmad ebn Shams al-Din Moḥammad al-Tabrizi (*bannâ'*), qui achève en *rajab* 855 h./août 1451 la Masjed-e Shâh de Mashḥad. Or, l'édifice présente des affinités évidentes avec le plan de la Masjed-e Kabud de Tabriz, mais aussi avec son décor[322] : preuve du concours de l'architecte dans les choix décoratifs du monument.

C'est en effet l'architecte qui dessine le plan de l'édifice et en est le maître d'œuvre. C'est également lui qui, dans certains cas, décide du décor[323]. On sait que les panneaux

---

[317] KARÂNG 1351 sh., p. 291.

[318] La distinction entre architecte, maçon, ou fabriquant de briques n'est pas toujours clairement établie. Tous commencent comme simples apprentis au service d'un maître architecte (*me'mâr-bâshi*). D'après WULFF 1966, p. 108.

[319] Voir MAYER 1956, p. 21-26, qui souligne le peu de reconnaissance envers le statut de l'architecte. Quant aux termes de *me'mâr* et de *bannâ*, ils sont à peu près équivalents (cf. sur ce sujet *Ibid.*, p. 18-19, ou encore WULFF 1966, p. 108).

[320] GABRIEL 1940, p. 65 ; MAYER 1956, p. 89.

[321] MAYER 1956, p. 56.

[322] Sur l'architecture, voir notamment MAYER 1956, p. 45 ; O'KANE 1987, p. 230, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 334-336. Concernant le décor, il convient de rappeler que les deux édifices présentent une salle aux parois couvertes de carreaux hexagonaux monochromes (verts ou bleus) rehaussés de décors peints à l'or. Cette technique décorative, appliquée en de tels emplacements, est assez rare pour souligner les corrélations entre ces deux monuments.

[323] C'est par exemple le cas pour l'architecture domestique. Rappelons par ailleurs que, au XX^{e} siècle, les artisans spécialisés dans la fabrication des briques ornementales ou des carreaux découpés

décoratifs sont définis en même temps que la conception de l'architecture. Lorsqu'il est possible de comparer les réalisations d'un même architecte, il apparaît que la nature du décor présente des similitudes frappantes d'un monument à l'autre : l'œuvre du Timouride Qavâm al-Din en témoigne[324]. L. Golombek et D. Wilber ont mis en évidence la contemporanéité dans l'exécution du bâtis et celle du décor en s'appuyant notamment sur une peinture du *Zafar-nâme* de Sharaf al-Din 'Ali Yazdi (copié en 872 h./1467). Une scène illustre l'édification de la Masjed-e Jâme' de Timur à Samarqand (**pl.169**)[325] : les différents corps de métier œuvrant sur le chantier y sont figurés. Un groupe de trois coupeurs de carreaux est en train de travailler. Face à eux, deux panneaux sont déjà assemblés, près à être posés. Un autre groupe présente deux artisans sculptant des panneaux décoratifs, vraisemblablement en marbre. Autour d'eux, de nombreux ouvriers s'activent pour édifier la mosquée : les sections du décor sont posées au fur et à mesure de la construction du bâtiment.

B. Dessinateurs et calligraphes

1. L'organisation des métiers

Sur des projets conséquents (ex. édifices publics), l'architecte est en réalité souvent assisté d'un décorateur (*naqqâsh*) réalisant les cartons du décor architectural[326]. Un calligraphe (*monshi*, ou *kâteb*) peut être chargé de dessiner les inscriptions[327]. Cette répartition des tâches suggère alors une étroite collaboration entre ces différents acteurs. Mais qui décide de l'emplacement des décors, de leur composition, ou des inscriptions à employer ? L'architecte lui-même décidait-il des grandes directions ornementales, ensuite soumises au commanditaire et dessinées par le décorateur ? Bien des questions restent en suspens ; mais au regard de chantiers plus récents, on peut penser que le dessinateur-décorateur avait un rôle décisionnel[328].

---

commencent généralement leur carrière en tant que façonneurs de briques. D'après WULFF 1966, p. 121 ; cf. aussi l'organisation du travail, au Maroc, dans PACCARD 1980, 1, p. 349-350.

[324] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 65-66.

[325] *Ibid*., I, p. 91. La miniature dont il est question se trouve aux folios 359 b-360a. Elle est illustrée quelques années après que le texte ait été copié par Shir 'Ali, soit après l'année 872 h./1467. Voir aussi *Timur*… 1989, p. 289 et cat. 147.

[326] WULFF 1966, p. 125.

[327] Bonne synthèse dans SOUSTIEL, PORTER 2004, p. 241-243. Voir aussi PORTER, DEGEORGE 2001, p. 31.

[328] Cf. par exemple l'organisation d'un atelier dans le Maroc actuel, dans PACCARD 1980, 1, p. 349-445. On ne peut évidemment affirmer qu'il en était de même dans l'Iran du XV^e^ siècle…

La transdisciplinarité de ces corps de métier mérite d'être soulignée. Les calligraphes exécutent des cartons qui peuvent indifféremment être appliqués à des décors en céramique ou, par exemple, en pierre[329]. Dans son traité (1015 h./1606)[330], Qâḍi Aḥmad n'introduit pas de distinction particulière entre les calligraphes travaillant sur le livre, les correspondances royales, ou encore l'architecture. Un document écrit – le *'Arz-e dâsht* – illustre la diversification du travail des artistes. Se rapportant à l'atelier-bibliothèque du Timouride Bâysonghor, il mentionne l'activité du peintre Khvâje 'Abd al-Raḥim : il œuvre conjointement pour « les relieurs, enlumineurs, faiseurs de tentes et fabricants de *kâshi* »[331]. Calligraphes et dessinateurs étaient rattachés directement à l'administration du *ketâb-khâne*, et non au groupe de céramistes[332]. Mais ces métiers étaient régis par d'étroites scissions : le maître calligraphe doit être différencié du simple scribe, tandis que, chez les peintres, chaque étape de la réalisation d'une peinture était répartie en différentes spécialisations[333]. Rappelons enfin que Simon Rettig a établi des connexions entre des panneaux décoratifs en céramique et la mise en page des manuscrits[334]. L'épigraphie d'un panneau décoratif peut en effet définir la réglure d'une composition, démontrant une nouvelle fois la collaboration étroite entre le dessinateur et le calligraphe – peut-être un seul et même artisan dans certains cas. Cette corrélation constitue une nouvelle illustration de la polyvalence des artistes.

2. Les calligraphes au temps des Turkmènes

Nous ne connaissons aucun dessinateur pour les périodes qarâ qoyunu et âq qoyunlu. Les signatures de calligraphes sont en revanche nombreuses : vingt ont été enregistrées. Onze sont apposées sur de la mosaïque de carreaux découpés, trois autres ne sont connues que par

[329] Des exemples de cette pratique sont illustrés dans le sous-chapitre suivant, à travers les signatures trouvées à Maraghe ou encore par l'activité du calligraphe Kamâl al-Din.
[330] Traité sur les calligraphes et les peintres : QÂḌI AḤMAD, éd. 1959.
[331] La citation traduite est celle d'Y. Porter dans SOUSTIEL, PORTER 2004, p. 243. Voir aussi Wheeler Thackston dans *Timur*… 1989, p. 364-365, ESMAILPOUR QOUCHÂNI 2005/2006. S'agissant de peintres, Yves Porter souligne toutefois qu'on ne sait exactement si l'artiste décide lui-même « de faire un carton ou une esquisse, (…) ou si un autre artisan adapte le dessin du peintre pour son propre usage » (PORTER 1991, p. 99). Yves Porter cite par ailleurs quelques peintres connus pour s'être essayé à la céramique (*Ibid*., p. 98).
[332] Voir SOUSTIEL, PORTER 2004, p. 243. Pour le salaire de ces artisans, voir NECIPOĞLU 1990, p. 163, et ROGERS 1992, p. 227-238 sur le rôle du chef des *naqqâshân*. Les calligraphes étaient généralement des fonctionnaires rattachés à la chancellerie. Ils étaient donc destinés à des tâches très diverses (calligraphie des manuscrits, comme des *firmâns*). PORTER 1991, p. 97.
[333] Voir PORTER 1991, p. 97.
[334] RETTIG 2001/2002, p. 68. La question a par ailleurs déjà été exposée en chapitre 2 de la seconde partie. Sur les transferts de modèles entre manuscrits et céramiques, voir également NECIPOĞLU 1990, p. 151, qui démontre notamment le rôle du peintre Ṣahkulu dans le vocabulaire ornemental des céramiques ottomanes.

les sources textuelles, et six proviennent de panneaux monumentaux en pierre. Deux signatures supplémentaires sont mentionnées en 1902 par Sykes sur le Qubbe-ye Sabz de Kermân[335]. Elles ont aujourd'hui disparu et il n'est guère possible de savoir si elles se rapportaient à une campagne turkmène ou non.

La part importante des signatures de calligraphes reflète le prestige attaché à cette discipline. Il est par exemple significatif d'observer que les calligraphes apposent leur signature sur les inscriptions chiites turkmènes, alors que les commanditaires eux-mêmes choisissent généralement de rester anonyme[336]. Signe de la haute respectabilité de cet art, des princes y étaient formés auprès des plus grands maîtres. Mirzâ Solṭân ʻAli, le fils du sultan âq qoyunlu Khalil, est connu pour être devenu calligraphe dès l'âge de neuf ans. Sa pratique est parvenue jusqu'à nous grâce à un poème qu'il calligraphia en 881 h./1476 sur un édifice de Takht-e Jamshid, lors d'une revue militaire[337]. Dans le domaine de l'art du livre, le nom de plusieurs calligraphes au service des Âq Qoyunlu est connu avec certitude. Leur art est le témoin de confluences artistiques notables : certains eurent un impact jusqu'en terres ottomanes, tandis que d'autres calligraphes vinrent du Khorâsân pour travailler à la cour des Moutons blancs[338].

Neʻmatollâh ebn Moḥammad al-Bavvâb

Au début du XVII^e^ siècle, le traité de Qâḍi Aḥmad sur les peintres et calligraphes fournit de précieuses informations sur certains scribes. Des successions d'apprentissage sont dès lors décelables. En Azerbaïdjan, le nom de Neʻmatollâh ebn Moḥammad al-Bavvâb peut aujourd'hui encore être lu sur l'inscription de fondation de la Masjed-e Kabud de Tabriz (870 h./1465). Qâḍi Aḥmad nous apprend que Neʻmatollâh avait eu pour maître ʻAbd al-Raḥim

---

[335] SYKES 1902.

[336] Citons pour exemples le bandeau épigraphique de la Masjed-e Shâh Vali de Taft, ou encore le mihrab de la Masjed-e Jâmeʻ de Yazd, pour lesquels le commanditaire est resté anonyme, tandis que le calligraphe a signé.

[337] QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 71. Minorsky rapporte la traduction de l'un des *bayt* écrits par ce prince : « It is one of the graces of God / That I am nine years old and write like this. » Sur l'origine de ce *bayt*, inscrit à Persépolis, voir MINORSKY 1939, p. 152 et 177-178. Voir aussi MÉLIKIAN CHIRVANI 1971, p. 1-41. Les Timourides entretenaient également cette pratique. Qâḍi Aḥmad indique par exemple que Mirzâ Solṭân Ebrâhim (m. 834 h./1430-1431), le fils de Shâh Rokh, était parvenu à une excellente maîtrise de l'écriture thuluth (QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 63, 68).

[338] Francis Richard dans *Splendeurs persanes*… 1997, p. 96, cite plusieurs grands calligraphes : « notamment ʻAbd al-Rahim, maître du *nasta'liq*, qui servit à la cour des sultans Khalil et Ya'qoub. Deux autres grands calligraphes, Cheykh Mahmoud Haravi et Soltân ʻAli Qâ'eni, originaires du Khorâssân, s'établirent dans le sultanat aq-qoyounlou. Le premier exerça une influence notable sur les artistes de Chirâz ; le second fut l'un des premiers calligraphes du *ketâbkhâneh* du sultan Ya'qoub à Tabriz. » Sur les relations avec l'Empire ottoman sous Mehmet II, voir RICHARD 1989.

Khalvati, dont la propre lignée d'apprentissage peut être reconstituée[339]. Ne'matollâh devint lui-même le maître de Mavlânâ Shams al-Din[340], dont la parenté avec d'autres calligraphes de la région peut à son tour être établie : à Ardabil, son fils Neẓâm al-Din est considéré par Qâḍi Aḥmad comme étant l'un des maîtres de l'Azerbaïdjan, et ce jusqu'en 920 h./1514[341]. Ces différents artistes ont-ils œuvré conjointement sur des inscriptions monumentales ? Nous ne possédons guère d'éléments de réponse. Mais à travers ces quelques personnages, ce sont de véritables lignées de calligraphes qui semblent pouvoir être reconstituées pour le nord-ouest de l'Iran.

Kamâl Shehâb

L'Azerbaïdjan conserve par ailleurs la trace d'une équipe de calligraphes – l'un des rares exemples connus. Une inscription sur pierre, datée de 864 h./1459, est conservée dans le mausolée de Shaykh Bâbâ à Maraghe. Le texte y est sculpté par 'Ali Ḥajjâr, d'après les cartons de quatre calligraphes : Jalâl al-Din, Shaykh Mojâhed, Shaykh Bayâzed et Shaykh Shehâb al-Din[342].

Or, le nom de Shaykh Shehâb al-Din ne nous est pas inconnu. Trente-deux années de carrière sont ainsi observables, à travers six inscriptions qu'il signe entre 863 h./1459 et 895 h./1489-1490. Comme presque tous les calligraphes de sa période, il introduit sa signature par un modeste « *katebe* ». Son nom apparaît sous différentes formes. En 863 h./1459 à Yazd, il signe un décret disposé dans la Masjed-e Jâme' en apposant : « *katebe* Kamâl-e Shehâb ». Il reprendra cette forme bien des années plus tard, sur un texte chiite de la Masjed-e Shâh Vali de Taft (2 *sha'ban* 889 h./3 septembre 1484). Kamâl calligraphie deux autres panneaux pour la Masjed-e Jâme' de Yazd : une formule chiite pour un mihrab en mosaïque de carreaux découpés (non daté), ainsi qu'un décret en pierre daté cette fois de la période âq qoyunlu, 875 h./1470-1471. Sa signature prend alors la forme d'un simple « *katebe* Kamâl ».

---

[339] On peut en effet retracer la généalogie de cet apprentissage grâce au traité de Qâḍi Aḥmad : 'Abd al-Raḥim Khalvati, le maître de Ne'matollâh, était lui-même fils du calligraphe Mo'in al-Din Ḥâjji Moḥammad, qui réalisa plusieurs calligraphies sur des édifices de Tabriz (aujourd'hui disparues). Il fut le maître de l'illustre Ja'far Tabrizi. Mo'in al-Din tenait son apprentissage de 'Abdollâh Ṣayrafi, qui la devait au Sayyed Ḥaydar (première moitié du XIV[e] siècle ?). D'après QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 62-64, 67.

[340] *Ibid*., p. 67. Peut-il s'agir du même Shams al-Din mentionné par Golombek et Wilber sur la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân en 880 h./1475-1476 ? Le fait semble peu probable car ce dernier se qualifie de *kâshi târash* (d'après GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 379).

[341] QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 74. Qâḍi Aḥmad dit de ce calligraphe qu'il maîtrisait à l'excellence les six styles ainsi que le *nasta'liq*.

[342] MESHKÂTI 1349 sh., p. 11, KARÂNG 1350 sh., p. 38-42, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 396.

On rencontre enfin un « Kamâl ebn Shehâb al-kâteb al-Yazdi » (« l'écrivain de Yazd ») en 895 h./1489-1490, sur l'inscription de fondation du mausolée d'Abu Maṣ'ud, à Eṣfahân. Quel est ce calligraphe ? Il pourrait évidemment s'agir du fils de Kamâl, portant le même nom que son père et également fils de Shehâb. Mais il est également possible que Kamâl Shehâb et Kamâl ebn Shehâb aient été le même homme : éloigné de sa région, Kamâl prend soin de mentionner sa profession et son origine yazdi[343]. Shehâb al-Din, rencontré en 1459, serait alors le père de Kamâl (et se lirait alors peut-être « Kamâl-e Shehâb »). Le fils aurait commencé sa carrière vers la fin de celle de son père. Quelle que soit l'hypothèse retenue, Kamâl a donc d'abord travaillé au service du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh, et a logiquement poursuivit sa carrière sous les Moutons blancs.[344]

Autres calligraphes de Yazd

C'est par ailleurs autour de Yazd qu'est identifiée la majeure partie des calligraphes connus. Trois autres artistes y sont mentionnés pour la période qarâ qoyunlu : Moḥammad al-Ḥakim, qui copie l'inscription de fondation de la Masjed-e Jâme' de Yazd (861 h./1457), puis Fakhr al-Din et Ḥâj Ṣadr qui, en 866 h./1461-1462, réalisent respectivement une inscription sur les Masjed-e Jâme' de Bafruye et de Firuzâbâd. Vingt ans plus tôt (846 h./1442), Fakhr al-Din gravait déjà son nom sur une porte en bois : il indiquait par sa signature son appartenance à une famille de menuisiers-charpentiers (*najjâr*) originaires de Rayy et actifs durant tout le XV^e^ siècle[345]. Pour la période âq qoyunlu, un calligraphe est connu dans la région de Yazd : un dénommé Maḥmud, qui calligraphie le bandeau du *khâneqâh*/mausolée de Shâh Khalilallâh à Taft (876 h./1471-1472). Une ultime inscription en céramique met en lumière un certain

[343] La signature pourrait laisser penser que Kamâl soit en fait le fils de Shehâb al-Din, rencontré en 864 h./1459 à Ardabil. Le père et le fils auraient alors été tous deux actifs à la fin des années 1950. Toutefois, la signature d'Eṣfahân donne l'impression que le calligraphe ait délibérément voulut insister sur ses origines : c'est ce que suggèrent les mentions inhabituelles de son métier et de sa ville. De plus, le calligraphe emploie à plusieurs reprises la forme « Kamâl-e Shehâb » : peut-être une forme simplifiée pour dire son origine ?

[344] Signalons également d'existence de maître (*ostâd*) Maḥmud ebn Shehâb al-Din, menuisier (*dorudgar*), qui réalisa et signa en *ramaḍân* 834 h./mai 1431 un cénotaphe en bois pour Sayyed Reẓâ (?) ebn Mahdi al-Ḥosayni al-Bâshkhajâni à Shaykhânbar (entre Lâjihân et Langarud, sur la mer Caspienne). MAYER 1958, p. 49. Rien n'indique cependant que cet artisan ait des liens avec le fameux calligraphe de Yazd.

[345] Ostâd 'Ali najjâr (« le menuisier ») eut deux fils : le dénommé Fakhr al-Din, connu pour sa calligraphie à Bafruye, ainsi que Moḥammad, graveur sur bois. Ostâd Moḥammad ebn ostâd 'Ali Najjâr al-Râzi sculpte les trois portes en bois de l'*emâmzâde* Ebrâhim Abu Javâb ebn Musa Kâzem de Mashḥadesar (841 h./1437, 857 h./1453 et 858 h./1454). Fakhr al-Din eut lui-même un fils, dénommé Ostâd 'Ali, qui fut menuisier (*najjâr*). Il travaille comme son oncle à Mashḥadesar, mais un édifice adjoint au mausolée d'Ebrâhim Abu Javâb (906 h./1500). *Ibid*., p. 33-34 et 55 ; GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 69 (voir aussi p. 436).

Mo‘in (ou Mo‘izz ?) al-Monshi (« l’écrivain »), mais cette fois dans la ville d’Eṣfahân, sur le Darb-e Kushk (902 h./1496-1497). Tous ces artistes introduisent leur fonction par le mot « *katebe* ». En dehors de la trace écrite laissée, nous ne possédons pas élément sur ces quelques personnages.

Calligraphes de Qom

Enfin, si la ville de Qom n’a conservé que peu d’inscriptions monumentales turkmènes, plusieurs calligraphes lui sont néanmoins rattachés. L’une des rares céramiques architecturales âq qoyunlu de Qom à nous être parvenue est signée d’un dénommé Mortaẓa A‘ẓam Sayyed ‘Abd al-Ṣamad ebn ‘Aṭâ Allâh al-Ḥosayni, dont on ne connaît cependant rien (886 h./1481-1482). Le traité de Qâḍi Aḥmad apporte en revanche de plus amples informations sur de nombreux calligraphes de Qom. Citons notamment une lignée d’artistes œuvrant sur des inscriptions monumentales de la ville sainte. Mavlânâ Moḥammad Ḥâfeẓ est natif de Qom. Il fût le maître de Ḥâfeẓ Qanbar Sharâfi, qui réalisa les inscriptions de la grande mosquée de Qom, ainsi que celles du tombeau du sayyed Abu Aḥmad. Qâḍi Aḥmad apporte de nombreuses précisions sur cet artiste : il écrivait excellemment le thuluth et le *nasta‘liq*, connaissait le Coran par cœur, et était poète. Il fut tué lors du siège de la ville par Murâd Âq Qoyunlu, en 904 h./1497, durant les guerres intestines qui suivirent le décès du sultan Ya‘qub[346]. Parmi les élèves de Qanbar figurait Mavlânâ Ḥaydar Qomi. Qâḍi Aḥmad raconte que cet artiste calligraphiait les six styles ainsi que le coufique, et qu’il enseigna lui-même à Qom. Il réalisa les inscriptions sur la coupole du sanctuaire de Fâṭeme à Qom, vers la fin XV^e^ ou le début du XVI^e^ siècle[347]. On ne sait si ces différentes calligraphies furent réalisées sur de la céramique, de la pierre, ou encore peintes. Mais la polyvalence des artistes calligraphes les conduisait à produire des cartons quel que soit le support architectural[348].

[346] QÂḌI AḤMAD, éd. 1959, p. 72-73.
[347] *Ibid*., p. 74. Il mentionne également d’autres élèves de Qanbar, parmi lesquels Mir Maqbul Qomi, qui écrivait par ailleurs des poèmes.
[348] Rappelons par exemple que Kamâl al-Din a calligraphié des textes tant pour la céramique que pour la pierre. Par ailleurs, l’inscription de Maraghe (mausolée Shaykh Bâbâ) est un bon exemple de la spécialisation des tâches : le tailleur de pierre signe son travail, réalisé d’après les cartons de calligraphes, qui signent à leur tour cette œuvre conjointe.

C. Céramistes et coupeurs de carreaux

1. Hiérarchisation du travail

Une équipe de céramistes est en charge de la création des *kâshis*. Il convient toutefois d'instaurer une différenciation en fonction de la nature du projet. Par exemple, la réalisation de carreaux indépendants, tels que la plupart des lustres métalliques, ne s'inscrit pas dans un cadre architectural. Il s'agit de stèles – funéraires, voire commémoratives – dont la production s'opère dans un atelier semblable à celui du potier. Les mosaïques de carreaux découpés ou les briques *bannâ'i* requièrent d'autres champs de spécialisation, et sont élaborées à proximité immédiate du chantier.

Quels que soient les ateliers, l'artisan particulièrement expérimenté et habile en son art, reconnu comme tel par ses collègues, est qualifié d'*ostâd* (« maître »)[349]. Il encadre l'atelier et a la responsabilité des opérations les plus délicates[350]. Il est assisté d'ouvriers (*kârgar*) et d'apprentis (*shârgerd*)[351], qui gèrent les tâches plus subalternes. La répartition exacte de chacune des tâches des artisans est rarement connue, mais on sait que chaque fonction était très spécialisée[352] : depuis le traitement des matières premières, leur façonnage, séchage et cuisson, jusqu'à la décoration de la pièce, sa cuisson finale et sa pose. Le décor peut être accompli par un dessinateur spécialisé dans cette tâche[353], ou par le maître d'atelier lui-même[354]. Sur les stèles à décor lustré rattachées à la ville de Kâshân (A11, B4-B5), la qualité de l'épigraphie et du décor suggèrent qu'ils furent réalisés par un même artiste : assez reconnu pour avoir parfois le privilège de signer son œuvre, mais guère un *naqqâsh* professionnel[355].

---

[349] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 66.
[350] CENTLIVRES-DEMONT 1971, p. 67.
[351] D'après l'enquête menée par Micheline Centlivres-Demont dans les ateliers de Maybod, les *shârgerd* sont de jeunes garçons de 8-16 ans en apprentissage. Lorsque cette formation est achevée, ils acquièrent le statut de *kârgar* puis, pour certains d'entre eux, d'*ostâd*. CENTLIVRES-DEMONT 1971, p. 67. Yves Porter rapporte le récit de Chardin sur l'emploi d'un ouvrier dans un atelier d'Eṣfahân. Voir CHARDIN 1811, IV, p. 499-500 (cité dans PORTER 1991, p. 96).
[352] MUKMINOVA 1992, p. 29. CENTLIVRES-DEMONT 1971, p. 67.
[353] Pour une production importante, il peut s'agir d'un dessinateur du *ketâb-khâne*. Toutefois, cela ne semble jamais être le cas pour les *kâshis* qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu.
[354] CENTLIVRES-DEMONT 1971, p. 67.
[355] Voir A11, B4, B5. La qualité de l'épigraphie est assez médiocre. L'une de ces stèles a été signée (*'amal*) par un certain Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẓâ'eri (?)] (B5).

Il existe par ailleurs des artisans spécialisés dans la découpe des carreaux, pour la réalisation des mosaïques. Le métier de *kâshi tarâsh*[356] semble avoir été lié à la maçonnerie : le briquetier parvenant à une bonne maîtrise de la fabrication des briques peut se spécialiser en devenant d'abord *âjor-tarâsh* (« coupeur de briques »). Seuls les meilleurs d'entre eux peuvent ensuite accéder au rang de *kâshi tarâsh*[357]. Ces liens illustrent une nouvelle fois les relations étroites entre l'architecture et son décor. L'assemblage des pièces découpées en panneaux est dirigé par le maître[358]. Aidé de ses ouvriers, il suit dans ce travail les cartons réalisés, pour les plus importants chantiers, par les dessinateurs et calligraphes. Dans la Masjed-e Kabud de Tabriz, un cartouche découpé puis posé à l'envers illustre cette chaîne opératoire : un calligraphe a d'abord dessiné le carton, qui fut utilisé à l'envers par un *kâshi tarâsh* analphabète pour être découpé. La répartition des responsabilités en fonction des spécialisations constitue donc une règle immuable, quelle que soit l'envergure du chantier à décorer.

2. Au sujet des céramistes

Le nom des céramistes apparaît rarement. Sur les quatre coupeurs de carreaux (*kâshi tarâsh*) connus par leur signature, un seul intervient de manière certaine sur un édifice turkmène. Il s'agit de Pir Ḥasan ebn ostâd 'Abd al-Raḥmân, qui appose son nom sur le mausolée du prince Zaynâl à Hasankayf (après 1473). Quant aux trois autres personnages, leur relation avec des décors qarâ qoyunlu ou âq qoyunlu est mal établie. La signature du coupeur de carreaux Mobram, dans le mausolée de Shâh 'Ala' al-Din Moḥammad à Eṣfahân, n'est pas clairement datée : réalise-t-il ces décors à la fin de la période âq qoyunlu ou sous les premiers safavides ? Si une nette rupture entre les deux périodes ne fait guère sens, il n'en reste pas moins difficile de le rattacher directement aux artistes turkmènes. Un problème similaire se pose pour le coupeur de carreaux Ḥaydar, qui appose sa signature sur le minbar de la Masjed-e Maydân-e Sang de Kâshân. Or, ce minbar est réalisé durant la courte période de reprise en main de la ville par les Timourides[359]. Il est par conséquent probable que Ḥaydar ait travaillé pour les Timourides comme pour les Qarâ Qoyunlu ; toutefois, la seule mention que nous connaissions de lui n'est pas strictement turkmène. Enfin, le nom du maître (*ostâd*) Shams al-Din apparaîtrait dans l'eyvân sud de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân : l'emplacement

[356] *Kâshi tarâsh* signifie « coupeur de carreaux ». Le terme n'apparaît qu'à la fin du XIV^e^ siècle, ce qui correspond au développement des décors en mosaïque. GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 66.
[357] D'après les observations de WULFF 1966, p. 121-122.
[358] Pour une description de ces assemblages, voir PACCARD 1980, p. 354, 382-385.
[359] 849 h./1445-1446. O'KANE 1986, p. 136-137.

exact de cette signature, signalée par Golombek et Wilber, n'a pu être confirmé[360] ; on ne sait par conséquent si elle rend compte des restaurations âq qoyunlu de 880 h./1475-1476.

Mais le métier de l'artisan n'est pas systématiquement mentionné dans son nom, et la nature de son intervention n'est par conséquent pas toujours aisée à déterminer. Que dire par exemple de Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẓâ'eri (?)], qui introduit sa signature par un simple « 'amal » (« œuvre de ») sur la plaque commémorant un don pour le mausolée de Solṭân Yalmân à Kâshân (902 h./1496). A-t-il peint le décor, calligraphié le texte, ou exécuté le carreau ? On peut ici supposer une relative polyvalence de l'artiste, mais jusqu'à quel point ?

Maîtres céramistes, coupeurs de carreaux, dessinateurs, calligraphes, apprentis et ouvriers : nombreux sont donc les métiers à intervenir dans la production de ces ensembles décoratifs mais, à l'exception des calligraphes, les individualités restent souvent anonymes.

III. DES ARTISANS TURKMÈNES AU-DELÀ DE LEUR TERRITOIRE ?

Le rôle des artisans est prépondérant dans la diffusion artistique. Les mécènes participent évidemment à ce rayonnement : à Zabid (Yémen) par exemple, un *'olama* introduit un panneau décoratif yazdi par un don offert à la Masjed-e Jâme' de la cité (*c.* 1492)[361]. Dans d'autres cas, le flux humain vers une zone géographique détermine une certaine évolution artistique : en Inde, les sultanats bahmanide ou du Mâlwa illustrent l'introduction d'apports persans dans la céramique[362]. On a par ailleurs entrevu à plusieurs reprises le déplacement d'artistes depuis Tabriz jalâ'iride, Shirâz moẓaffaride, ou toute autre cité d'Iran vers les centres du pouvoir timouride : le rapt d'artisans par Timur, la contribution iranienne dans le Khorâsân, ou la circulation d'artistes dans les sphères timourido-turkmènes

[360] GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 379.
[361] PORTER V. 1995, p. 66.
[362] Il s'agit généralement d'apports timourides et non turkmènes. Dans certains cas, des relations plus évidentes avec les pouvoirs turkmènes pourraient être établies : c'est le cas pour les Qoṭb Shâhis (918-1098 h./1512-1687), fondés par un descendant des qarâ qoyunlus, ou pour le sultanat du Mâlwa (804-937 h./1401-1531), pour lequel des contacts artistiques prononcés ont été relevés dans l'art du livre (BRAC DE LA PERRIÈRE 2008, p. 226-227). Nous ne possédons cependant pas d'exemple de noms d'artistes supposés provenir des sphères turkmènes et travaillant en Inde ou au Pakistan. Il est question de ces rapports dans la section « Résonances turkmènes ».

ne seront donc pas présentement abordés. Mais qu'en est-il de ces quelques artistes dont le nom nous est connu, et pour lesquels, bien souvent, une identité turkmène[363] a été induite ?

Ghaybî Tawrîzî, Naqqâsh 'Ali, Maîtres de Tabriz… Nombreux sont ces artisans dont l'origine fomenta bien des interrogations chez les chercheurs. C'est parce que leur *nisba* ou leur contexte supposa une origine iranienne et souvent turkmène qu'il apparaît important de revenir sur leurs productions. Ces céramistes, décorateurs, furent à l'origine de céramiques architecturales parfois inhabituelles dans le Proche-Orient du XV^e^ siècle. La *nisba* assumée par ces artistes – souvent *tabrizi* – a alors été considérée comme une clé de compréhension de leur travail. Et l'absence même de la plupart des vestiges de Tabriz permettait de voir ces œuvres comme le reflet de la production perdue de cette illustre cité. Une origine proprement timouride a également été évoquée. Alors qu'en est-il ? La présente recherche nous a permis de mettre en lumière certains pans de l'art de la céramique architecturale turkmène. Ce travail permet-il de porter un nouveau regard sur ces productions ?

Une observation des céramiques architecturales mamloukes mettra en évidence leurs relations avec le monde iranien, tout en remettant en question le rôle de supposés « tabrizis ». Du côté Ottoman, c'est une attribution trop large aux « Maîtres de Tabriz » qui a souvent conduit à une mauvaise lecture des origines de ces différentes équipes de décorateurs venus travailler en Turquie. Un regard sur l'atelier impérial de céramique à Istanbul (Tekfur Sarayı), après le sac de Tabriz en 1514, permettra enfin d'approcher la transition artistique entre les productions turkmènes et safavides, et leur rayonnement dans l'art ottoman. Pour toutes ces problématiques, il ne s'agira aucunement de dresser une description complète de chacun des ensembles décoratifs concernés : un tel cataloguage nous conduirait vers des développements inutiles à notre propos. Nous préférons prendre appuis sur quelques décors représentatifs du contexte.

A. GHAYBÎ TAWRÎZÎ ET LA CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE MAMLOUKE

Nombreuses sont les signatures de potiers en Égypte et en Syrie à partir de la fin du XIV^e^ siècle et le début du XV^e^. Beaucoup d'entre elles portent alors des *nisba*s diverses, et plusieurs instaurent d'hypothétiques connexions avec Tabriz. Ces signatures soulèvent bien entendu la question de la circulation des artisans, qui tantôt fuient l'Iran pour l'Ouest à

[363] Ou sous-entendus turkmènes : pendant longtemps, on désignait comme « timouride » la ville de Tabriz dans le première moitié du XV^e^ siècle. Or, en dépit de nombreux mouvements militaires, parfois suivis de signes d'allégeance, la ville est conquise dès 1408 par les Qarâ Qoyunlu.

l'arrivée des Mongols au XIII^e siècle ou des Timourides au siècle suivant, sont tantôt emportés à Samarqand par Timur depuis Damas (1400), ou qui délaissent les cités syriennes détruites par le grand timouride[364]. Or, on a trop souvent cherché à expliquer les productions syro-égyptiennes de cette période au regard de ces mouvements et apports étrangers[365] – dépréciant l'intérêt que pouvaient constituer les poteries mamloukes peintes sous glaçure. Certains chercheurs ont proposé d'y voir l'intervention d'un atelier itinérant originaire de Tabriz, qui aurait voyagé jusqu'à Damas, puis Le Caire – ou l'inverse, selon les hypothèses.[366]

À l'aune des connaissances acquises sur les carreaux turkmènes, et notamment sur les « bleu-et-blancs », quel regard apporter sur la céramique architecturale mamlouke du XV^e siècle et ses prétendues relations induites par des nisbas tabrizis ? La période se place à la lisière de la domination qarâ qoyunlu : rappelons que l'Azerbaïdjan n'est conquis qu'à partir de 810 h./1408[367]. Une catégorie de revêtements mamlouks connaît une très vaste diffusion, allant jusqu'en Anatolie âq qoyunlu, en passant par le Karaman ou l'Empire ottoman. Comment considérer ces ensembles décoratifs ? Reflètent-ils les relations mamloukes avec le monde iranien ? C'est à ces problématiques que nous tenterons de répondre en portant notre regard sur les ensembles décoratifs rattachés à la « marque » Ghaybî Tawrîzî.

---

[364] Dans le monde timouride, la présence d'artisans et d'objets mamlouks est connue depuis les invasions de Timur. Cf. par exemple Shir 'Ali ebn Moḥammad, dont le père était un damascène emporté par Timur à Samarqand en 1400. Quant aux objets, cf. par exemple les métaux à Herât (XV^e s.), pour lesquels Ernst Grube parle d'une rencontre artistique entre des objets importés du monde mamlouk suite aux invasions de Timur, et des traditions iraniennes introduites dans la région. GRUBE 1989, p. 176. Voir aussi SOUSTIEL 1985, p. 219.

[365] Jean Soustiel déplore cette situation dans *Ibid*., p. 220.

[366] L'hypothèse que l'émir Ghars al-dîn al-Khâlîl al-Tawrîzî ait placé Ghaybî al-Tawrizi à la tête du chantier pour l'exécution du décor de son complexe est notamment exposée par Marilyn Jenkins (JENKINS 1984, p. 104 et 110). Sur la fabrication des carreaux hexagonaux à Damas, voir les analyses physico-chimiques de Jenkins (voir *Idem*). Des fouilles archéologiques ont par ailleurs permis de retrouver des pièces à Damas (TOUEIR 1974 et Esin Atıl dans *Renaissance of Islam*… 1981). Au sujet de la circulation des artisans, le trajet Iran-Syrie-Égypte est proposé par JENKINS 1984 (n. 20 p. 113-114), tandis que Iran-Égypte-Syrie est l'hypothèse de MEINECKE 1988 (conférence au World Conference on Arab-Islamic Civilization à Damas en avril 1981, citée dans JENKINS 1984).

[367] Qarâ Yusof préparait sa conquête de l'Azerbaïdjan depuis 808 h./1405. Après sa victoire, Shâh Rokh tentera à plusieurs reprises des expéditions pour lui reprendre ces territoires (cf. en 1409, 1414, 1420, 1421, 1434). Souvent victorieux, il ne parvient pourtant pas à gérer la région depuis sa capitale. En dépit, donc, d'une période d'instabilité pour les pouvoirs qarâ qoyunlu, l'emprise sur la région est néanmoins acquise dès le début du siècle. Cf. chapitre 1 de notre première partie. Voir KHVÂNDAMIR, éd. 1994, p. 336-337, 344, et SPÜLER 1960, p. 74, WOODS 1976, p. 59-64, SÜMER 1978 (IV, p. 609) et 1359 sh. (p. 85-91, 127-130).

1. Les signatures de tabrizis dans les revêtements mamlouks

Daniel Fouquet, puis Armand Abel, ‘Ali Baghat et F. Massoul, ont fait connaître dès le début du XX^e^ siècle l’atelier de « Ghaybî » à Fusṭâṭ[368]. De nombreux tessons y furent retrouvés, parmi lesquels se compte un grand nombre d’imitations de porcelaines chinoises : des pièces siliceuses assez fines, peintes en bleu sur un fond engobé blanc et sous glaçure transparente. Les thèmes, d’inspiration chinoise, restent toutefois assez stylisés et ancrés dans la sphère proche-orientale (**pl.259C**). Un regard sur les signatures de cette production révèle des pièces simplement signées « Ghaybî », d’autres « Ghaybî al-shâmî » (« Ghaybî le Syrien »), « Ghaybî al-‘ajâmî » (« Ghaybî le persan »), « Ghaybî al-Tawrîzî », « ibn Ghaybî al-Tawrîzî », ou encore « al-Tawrîzî »[369]. La liste n’est pas exhaustive, tant les nisbas arborées sont nombreuses. Le nombre prépondérant de pièces signées par Ghaybî, ainsi que les variétés de signatures mais aussi de mains discernables au sein de cette production, arguent vers de simples marques d’ateliers, probablement maintenues pendant plusieurs générations au sein d’une même famille de potiers ou par des ateliers groupés en coopérative[370].

Les tessons de Fusṭâṭ sont différents des revêtements qui nous intéressent. Certes, ils réflètent comme les carreaux hexagonaux de Damas un goût pour la porcelaine chinoise en cette fin de XIV^e^ siècle. Mais c’est là leur unique parenté. Les autres pièces signées par Ghaybî al-Tawrîzî ou par d’autres artisans tabrizis sont d’une tout autre facture. Plusieurs présentent un décor peint en cobalt et noir sur un fond réservé blanc, parfois en léger relief, sous glaçure transparente[371] (**pl.259**). Par leur technique et leur style, ces pièces peuvent être rapprochées

[368] Voir FOUQUET 1900, et ABEL 1930 A et B, BAHGAT, MASSOUL 1930. La publication des céramiques issues des fouilles archéologiques du site de Fusṭâṭ est attendue depuis plusieurs années. Elle devrait offrir de nouvelles données sur cet atelier.

[369] Pour les pièces signées « Ghaybî al-Tawrîzî », voir BAHGAT, MASSOUL 1930, pl. XXXIX, fig. 1 et 1bis et pl. 4, b (repro. couleur). Un tesson signé « Ghaybî al-Tawrîzî » provenant de Fustât est publié ; il présente un décor de gazelle sous un feuillage, peints en bleu sur un fond blanc. Le trait est fin et exécuté avec soin. Voir ABEL 1930A, p. 17 et pl. XIX-95*a*, et ABEL 1930B, p. 151. Au sujet des tessons signés « ‘amal al-Tabrîzî », trois pièces, non illustrées, sont publiées dans ABEL 1930A, p. 102-103. Il s’agit notamment d’un tesson à décor de grenades peint en bleu sur fond blanc, dont la palette et la touche rappellent le tesson à la gazelle présenté en note précédente (voir ABEL 1930B, p. 151) ; ce tesson est reproduit dans BAHGAT, MASSOUL 1930, pl. XXXIX, fig. 4 et 4bis). Armand Abel décrit ainsi les deux autres tessons : « une pièce à décor de fond représentant une rosace en tache dessinée au trait noir et peinte en bleu, avec un décor accessoire de feuilles et de fleurs en vert et bistre. (…) Enfin une autre pièce plus originale représente un heptagone étoilé au centre duquel une rosace est réservée en blanc ». Il précise que ces pièces sont « d’un bel aspect. Email brillant, pâte fine ». (ABEL 1930B, p. 151).

[370] Voir SOUSTIEL 1985, p. 220. L’hypothèse d’une signature d’atelier a déjà été formulée : ABEL 1930B, p. 149, et JUNGFLEISCH 1932, n. 2 p. 262-263.

[371] Citons une lampe de mosquée conservée à New York, à décor peint en noir et cobalt sur un fond réservé blanc, sous glaçure transparente (**pl.259B**). La lampe reçoit un décor épigraphique en *naskhi* et des rinceaux réservés blanc ; de larges fleurs bleu cobalt apparaissent à la base (New York,

des productions syriennes de la fin du XIV^e^ et du début du XV^e^ siècles[372]. Elles restent pourtant encore sensiblement différentes du panneau signé par Ghaybî Tawrîzî à Damas (**pl.254A**).

Ghars al-Dîn al-Khalîl al-Tawrîzî, haut dignitaire mamlouk, se fait en effet construire un mausolée funéraire à Damas (*c*. 826 h./1423)[373]. L'ensemble est paré d'un conséquent décor de carreaux décoratifs, essentiellement composé de carreaux hexagonaux peints en bleu, avec parfois quelques rehauts de noir, sur un engobe blanc et sous glaçure transparente incolore (**pl.254-256**, et suite). Quelques panneaux, dont le mihrâb, présentent un style sensiblement différent et une palette étendue au manganèse[374] (**pl.254-255**). Le mihrâb en question comporte la signature de Ghaybî Tawrîzî. Il se compose d'un Coran ouvert sur la sourate de la lumière (24), surmonté d'une lampe sous un arc reposant sur des colonnettes. Un

---

Metropolitan Museum of Art, 91.1.95, publiée dans DIMAND 1930, p. 166 et fig. 102 ; Arthur Lane rattache à cette lampe aux « Kubacha » dans LANE 1939A, p. 162). Un médaillon circulaire du musée de Sèvres, décoré d'une épigraphie concentrique géométrisante, présente la même technique. La calligraphie est en léger relief, en lettres réservées blanches, tandis que le fond affiche un décor cobalt et noir. Le carreau est signé « 'amal ibn Aḥmad Tabrîzî » (**pl.259D**, Sèvres, Musée national de Céramique, MNC 7111-2, publiée dans *Âge d'or*… 2005, sans que la signature n'y soit mentionnée). Un carreau peut être rattaché à cet ensemble : il provient du site de Sayyida Nafisa au Caire[371] (**pl.259A**, conservé au Caire, musée d'arts islamiques, 2077). De forme carrée (44 cm de côtés), il présente une organisation semblable aux stèles en pierre du monde iranien (ex. Maybod, Masjed-e Jâme') : la partie centrale est délimitée par quatre cartouches se croisant aux angles pour former autant d'espaces carrés. Des formules religieuses y sont inscrites en caractères coufiques ; le centre de la stèle présente un beau coufique noué et géométrisant (« tawakkal 'lâ khayr mu'în »). Les cartouches latéraux, en coufique fleuri, inscrivent le verset 44 de la sourate 39. Aux angles se répète à deux reprises la signature de l'artiste, en lettres coufiques labyrinthiques : '*amal ibn Ghaybî* (« Œuvre du fils de Ghaybî », cartouches supérieurs), *al-Tawrîzî* (« de Tabriz », cartouches inférieurs). Voir PROST 1917, p. 39, BAGHAT, MASSOUL 1930, p. 94, RIEFSTAHL 1937, p. 277, *Arts of Islam*… 1976, p. 235, JENKINS 1984, p. 110, et MEINECKE 1988, p. 212

[372] Voir SOUSTIEL 1985, p. 219-233.

[373] Le personnage est qualifié d'émir par al-Asâdi, d'après SAUVAIRE 1895, VI, p. 281, n. 46. Notons toutefois qu'il est plus souvent qualifié de vizir par des chercheurs comme Marilyn Jenkins (JENKINS 1984, p. 110). Le monument funéraire est presque achevé (825 H./1422) lorsqu'on lui conseille de faire construire une mosquée à côté du mausolée. Celle-ci serait, d'après Michael Meinecke, fondée en 823H./1420 ; il s'appuie notamment sur le *al-Dâris fî Târikh al-Mâdaris* d'al-Nu'aimî, mais cite également la traduction de H. Sauvaire qui, pourtant, livre la date de 825H./1422 (MEINECKE 1988, p. 205 et SAUVAIRE 1895, VI, p. 281, n. 46). Le mausolée est alors inclus dans le plan de la mosquée (cf. plan dans MEINECKE 1988, p. 203-214, fig. 1). Ghars al-dîn al-Khâlîl al-Tabrîzî meurt en juin 1423 (*rajab* 826 h.) alors que la première prière publique est célébrée dans la mosquée le 25 de ce même mois (SAUVAIRE 1895, p. 281, n. 46). Un minaret est érigé en 826 h./1423 (MEINECKE 1988, p. 205, d'après sur une inscription sur le minaret). Pour Jean Sauvaget, ce minaret n'est érigé qu'en 832 h./1429 (SAUVAGET 1932, p. 75, qui ne mentionne pas sa source). Vingt-et-un ans plus tard, un bain attenant au complexe est ouvert (SAUVAIRE 1895, p. 281, n. 46.).

[374] Le mihrâb en question comporte une signature : celle de Ghaybî Tawrîzî. Ces revêtements ont souvent été traités comme un ensemble homogène, alléguant au dénommé Ghaybî Tawrîzî la responsabilité du chantier (JENKINS 1984, p. 104 et 110). Or, ils présentent de fortes dissemblances et le décor de la mosquée est clairement remployé : l'assemblage des panneaux est grossièrement jointoyé et les carreaux hexagonaux ont été brisés pour insérer le mihrâb signé par Ghaybî Tawrîzî.

médaillon polylobé au nom d'Allâh s'élève au-dessus de la lampe. L'ensemble est peint en cobalt et manganèse, cerné de noir, sur un fond blanc et sous glaçure transparente. La qualité du décor est moyenne : le bleu a souvent fusé et les motifs auraient mérité plus de soin dans leur exécution. Si on rapproche cette plaque de la lampe signée « Ghaybî al-Tawrîzî » (**pl.259B**), on peut même douter que ce soit le même homme qui ait réalisé ces deux objets. La signature ne revêt d'ailleurs pas exactement la même forme, puisque celle du complexe Tawrîzî n'emploie pas l'article arabe « al » devant la nisba. Ceci peut-il être une indication de la langue employée, à savoir le persan et non l'arabe[375] ?

Le travail de Ghaybî Tawrîzî dans le complexe Ghars al-Dîn al-Khalîl al-Tawrîzî peut en revanche être identifié sur d'autres panneaux de la mosquée, fort remaniés cependant. Mentionnons les carreaux hexagonaux à décor d'étoiles, peints en cobalt, noir et manganèse sur fond réservé blanc (**pl.255C-E, 256**), ou les bordures de fleurons, réalisées dans les mêmes teintes (**pl. 255E** et **256D**). C'est également le cas d'un groupe de carreaux dessinant un médaillon circulaire en croisillons, entouré de tiges florales, délimitées de chaque côté par une frise de fleurons tripartites[376] (**pl.254B**). Le décor est simplement exécuté en bleu, délimité par des contours noirs, sur un fond réservé blanc. Le tracé de cette composition est semblable au mihrâb signé. Le minaret conserve également un carreau de même technique, à décor de palmettes analogues à cet ensemble, laissant supposer un décor jadis plus important. Si cette catégorie de carreaux s'avère très dissemblable des hexagones peints en « bleu-et-blancs » auxquels ils ont été généralement associés, ils se rapprochent en revanche des quelques revêtements glaçurés conservés dans la ville de Damas et datables du XV^e^ siècle. La mosquée al-Qasab présente ainsi trois médaillons circulaires peints en bleu et noir sur fond réservé blanc, et sous une glaçure transparente incolore. Du turquoise est parfois ajouté à cette palette, ainsi que des effets de grisaille. L'une de ces pièces montre des affinités frappantes avec les carreaux sus-mentionnés du complexe Tawrîzî (**pl.258A**). En effet, le centre du médaillon est orné d'un réseau de croisillons, tandis qu'une bordure de rinceaux arbore des pivoines et des lotus : ces derniers sont identiques à ceux observés sur l'un des panneaux de la mosquée Tawrîzî (**pl.254B**). Les deux autres carreaux sont des cartouches circulaires, et l'un d'eux présente une inscription cursive géométrisante, rappelant par exemple la pièce signée par ibn Aḥmad Tabrîzî (**pl.259D**)[377]. Le minaret de la mosquée al-Qalî de Damas conserve un

[375] Jean Sauvaget suit une démarche similaire pour démontrer l'origine persane d'une poterie à Fusṭâṭ ; voir SAUVAGET 1948, p. 148-149.
[376] Des fragments de ce panneau sont remployés dans certaines zones de la bordure du lambris, dans la mosquée. John Carswell a tenté une reconstitution du décor de ce panneau dans CARSWELL 1972A.
[377] Les carreaux de la mosquée al-Qasab de Damas sont publiés dans MEINECKE 1988.

cartouche semblable[378] (**pl.258B**). Et le mihrâb de la petite mosquée de Bâb al-Faraj repose sur deux colonnettes de céramique : des frises de fleurons tripartites peintes en bleu et délimitées par des contours noirs sur un fond réservé blanc (**pl.258C**). Ces différents carreaux forment un ensemble cohérent autour du panneau de Ghaybî Tawrîzî du complexe Tawrîzî.

Mais la majeure partie des céramiques architecturales du XV^e^ siècle sont des carreaux hexagonaux, à décor peint en cobalt, parfois noir, sur un fond réservé blanc. On connaît un nombre considérable de ces carreaux hexagonaux : plus d'un millier[379]. La plupart se trouve dans le complexe funéraire que fait construire à Damas Ghars al-Dîn al-Khalîl al-Tawrîzî. Bien d'autres carreaux hexagonaux similaires à ceux de ce complexe sont dispersés dans le Proche-Orient, depuis le mausolée de Sidi 'Ali Najm au Caire (XV^e^ s.), jusqu'à la mosquée Gaferiat de Karaman (*c*. 1430-1440) ou celle de Lice (XV^e^ s.)[380], en passant par la mosquée Kaylani à Hama[381]. Beaucoup sont également conservés dans diverses collections à travers le monde[382], et les catalogues de ventes publiques présentent régulièrement des carreaux assimilés à cette production[383]. Aucune de ces pièces n'est cependant datée, ni signée. Ces

[378] *Idem*.

[379] Le complexe de Ghars al-dîn al-Khalîl al-Tawrîzî compte déjà un total 1362 carreaux (tous carreaux confondus), d'après CARSWELL 1972, p. 100.

[380] On observe onze carreaux hexagonaux peints sous glaçure en « bleu-et-blancs » dans le mausolée Sidi 'Ali Najm du Caire (voir PROST 1917, p. 11 et pl. VI-1 ; RIEFSTAHL 1937, p. 277 ; MEINECKE 1988, p. 211-212 et pl. 42, a-d). La mosquée Gaferiat à Karaman présente dix-sept carreaux hexagonaux (DIEZ, ASLANAPA, KOMAN 1950 et MEINECKE 1988, pl. 42, e-h et 43, e-h). Sur la mosquée de Lice, voir aussi MAHI (sous presse). Cf. chapitre 5 de la première partie.

[381] C'est John Carswell qui signale en ce lieu des carreaux proches de ceux du mausolée Tawrizi. Voir CARSWELL 1972A, p. 104.

[382] Victoria and Albert Museum de Londres (106 carreaux hexagonaux provenant de trois ensembles acquis par le musée en 1881, 1898 et 1900 ; cf. CARSWELL 1972B, et CARSWELL 1972B, p. 104, ainsi que RIEFSTAHL 1937, p. 274, LANE 1939B, p. 15-16). Metropolitan Museum of Art de New York (6 carreaux hexagonaux acquis en 1967, CARSWELL 1972A, pl. I). Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (M.2002.1.49 ; M.2002.1.50 ; M.2002.1.118 ; M.2002.1.205 a-b ; M.2002.1.764-770. L'un des carreaux était autrefois dans la collection Madina : publié dans GOLOMBEK 1993, p. 242 et *Renaissance of Islam*… 1981, cat. 85 p. 176). Potteries Museum de Stoke-on-Trent (publié dans *Hunt for paradise*… 2003). Tareq Rajab Museum de Koweït (inv. CER1728TSR : 9 carreaux hexagonaux peints sous glaçure en « bleu-et-blancs », dont 6 à bordure turquoise ; FEHÉRVÁRI 2000, n° 311 p. 250, p. 251). Musée d'arts islamiques du Caire (tous les carreaux de la collection ne peuvent être rapprochés de ceux du complexe Tawrîzî de Damas ; Voir CARSWELL 1972A, pl. 11 et 12, et *Renaissance of Islam*… 1981, cat. 89 p. 180, inv. 4583). Musée National de Damas (5 carreaux trouvés à Damas en 1954 ou en 1960 : *Renaissance of Islam*… 1981, cat. 86-88 p. 177-179, inv. A14153-1415, et cat. 90-91 p. 181-182, inv. A7057-7058). David Collection de Copenhague (inv. D48-52 et 54-55/1986, VON FOLSACH 2001, p. 165 et *Sultan, Shah,* … 1996). le Musée du Louvre à Paris (MAO 936/168, MAO 936/169, MAO 936/170 (a et b), MAO 936/171). Musée National de la Céramique à Sèvres (2 carreaux présentés en vitrine, sans numéro d'inventaire).

[383] *Bonhams*, Londres, vente du 12 et 13 octobre 2005, lot 90 (un carreau) et lot 92 (6 fragments) ; *Bonhams*, Londres, vente du 29 avril 2004, lot 340 (un carreau) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard &

carreaux présentent une grande variété stylistique, et se scindent en trois types de décors[384]. Plusieurs « mains » sont aisément discernables, leur décor étant plus ou moins soigné d'une pièce à l'autre. Les carreaux ont été exécutés en grand nombre et en série : le décor est d'abord peint sur de grandes plaques, recouvertes d'une glaçure transparente incolore puis passée au four ; ce n'est qu'après la cuisson qu'ils sont finalement découpés[385]. Les connexions techniques avec le groupe de revêtements rattachés à Ghaybî Tawrîzî suggèrent que, en dépit des différences stylistiques, ces deux ensembles ont peut-être été fabriqués par le même atelier[386]. Des analyses physico-chimiques ont démontré que les pièces hexagonales

---

associés », Paris, vente du 19 mars 2004, lots 135-137 (trois carreaux) ; *David Kahn et associés*, Paris, vente du 7 novembre 2003, lots 5 (cinq carreaux), lot 6 (six carreaux), lot 7 (neuf carreaux) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard & associés », Paris, vente du 19 octobre 2003, lot 210 (18 carreaux) ; *Christie's*, Londres, vente du 15 octobre 2002, lot 129 (sept carreaux) ; *Christies's*, South Kensington, vente du 18 octobre 2001, lot 264 (un carreau) ; *Sotheby's*, Londres, vente du 13 avril 2000, lot 78 (deux carreaux) ; *Drouot-Richelieu*, « Collection Jean Soustiel », Paris, vente du 6 décembre 1999, lot 228 (un carreau) ; *Bonhams*, Londres, 13 et 14 octobre 1999, lot 228 (un carreau) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard & associés », Paris, vente du 30 juin 1999, lots 144 à 147 (total de quatre carreaux) ; *Drouot-Richelieu*, « Art arabe des collections du comte de Toulouse Lautrec », Paris, vente du 25 septembre 1998, lot 37 (deux carreaux) ; *Christie's*, Londres, vente du 28 avril 1998, lot 228 (deux carreaux) ; *Christie's*, Londres, vente du 14 octobre 1997, lot 305 (un carreau) ; *Christie's*, Londres, ventes des 26 et 28 avril 1994, lots 279-282 (total de six carreaux) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard & associés », Paris, vente du 2 mars 1994, lot 25 (un carreau) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard & associés », Paris, vente des 30 juin et 1er juillet 1993, lots 248 et 249 (deux carreaux) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard & associés », Paris, vente du 3 décembre 1991, lot 35 (un carreau) ; *Drouot-Richelieu*, « Etude Daussy-Ricqles », Paris, vente du 14 décembre 1990, lot 259 (deux carreaux) ; *Sotheby's*, New York, vente du 29 novembre 1989, lot 195A (trois carreaux) ; *Sotheby's*, Londres, vente du 15 octobre 1986, lot 160 (18 carreaux) ; *Sotheby's*, Londres, vente du 15-16 octobre 1985, lot 237 (un carreau) ; *Sotheby's*, New York, vente du 8 juin 1984, lot 313 (7 carreaux) ; *Sotheby's*, Londres, vente du 12 octobre 1981, lot 147 (un carreau) et lot 148 (neuf carreaux)..

[384] Bien qu'exécutés par un même atelier, les trois groupes stylistiques n'étaient clairement pas destinés à parer les parois d'un même mur. On observe ainsi :
- des compositions généralement végétales et peintes en cobalt et noir sur un fond blanc et ceinturées d'une bordure turquoise. Ce mode de décor est destiné à être posé sur la pointe de l'hexagone ;
- des compositions végétales plus variées, ou inscrites dans une étoile, peintes en cobalt et noir sur un fond blanc, originellement posées sur une arête de l'hexagone ;
- des motifs étoilés plus rares, peints en cobalt, noir et manganèse sur un fond réservé blanc. Dans cette catégorie entrent également les décors végétaux peints en cobalt sur fond blanc, mais associant parfois des contours manganèses bordés de noir.

[385] On observe parfois sur certaines pièces un repère peint en noir sous la glaçure, destiné à la découpe. Il délimite la forme hexagonale du futur carreau. Remarque observée à partir d'un lot de six carreaux vendus le 28 mars 2008 à Paris (vente privée, **pl.257A**).

[386] Cf. notamment les revêtements hexagonaux, où des motifs sinisants sont peints en cobalt sur fond blanc, mais délimités par une bordure manganèse dont l'épaisseur du tracé contraste avec le délicatesse du décor interne bleu (**pl.257B**). Aucun exemple *in situ* n'est conservé, mais plusieurs sont passés en vente ces dernières années : *Bonhams*, Londres, vente des 12 et 13 octobre 2005, lot 91 (deux carreaux fragmentaires) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard et associés, Arts d'Orient, collection Evrard de Rouvre et à Divers », Paris, vente du 19 mars 2004, lot 134 (sept carreaux) et lot 138 (carreau fragmentaire, déjà passé en vente en 2003, cf. référence suivante) ; *Drouot-Richelieu*, « Boisgirard et associés, Arts d'Orient », Paris, vente du 19 octobre 2003, lot 211 (deux carreaux fragmentaires, dont un est depuis repassé en vente, cf. catalogue précité).

étaient produites à Damas[387], et connurent probablement une formidable exportation depuis la cité[388]. Mais contrairement à la suggestion de Meinecke, ces carreaux n'étaient pas destinés à l'ornementation de la mosquée des Umayyades de Damas[389], ni à tout autre édifice de premier plan, mais bien à des constructions plus mineures, comme l'illustre le complexe Tawrîzî[390].

2. Le « trait d'union »[391]

Ergoter sur l'origine de Ghaybî Tawrîzî apparaît peu productif. Les signatures envisagées ne sont que des marques d'atelier, et n'authentifient aucunement l'origine des protagonistes. Quelques connexions avec le monde iranien méritent néanmoins d'être relevées.

Les carreaux hexagonaux en « bleu-et-blanc » offrent quelque point de convergence. Leur vocabulaire ornemental, leur technique, leur finesse de trait sont sans aucun doute inspirés des porcelaines chinoises, bien que les formes restent encore très stylisées. Cette esthétique du « bleu-et-blanc » ne reflète donc jamais qu'une vogue venue de l'Est[392]. En revanche, leur décor constitue un pont avec les carreaux lustrés de la ville de Kâshân, à laquelle ont été rattachés quelques lustres métalliques présentant le même décor que les revêtements mamlouks (**pl.237E**). Seule la qualité du lustre permet d'attribuer ces carreaux à

[387] Voir JENKINS 1984.
[388] C'est l'hypothèse de Géza Fehérvári (FEHÉRVÁRI 2000, p. 251).
[389] Michael Meinecke a proposé que les carreaux du complexe Tawrizi aient pu être produit pour orner la mosquée des Umayyades de Damas. Il s'appuie sur l'existence de quelques carreaux aujourd'hui observables sur les portiques et piliers de la mosquée, pour démontrer qu'une tradition céramique a existé à Damas : le décor disparu du lambris du portique nord aurait pu être composé de ces carreaux (MEINECKE 1988, p. 210). Cependant, John Carswell avait déjà démontré qu'ils ne pouvaient provenir de la mosquée umayyade puisque son décor possédait avant l'incendie de 1893 des carreaux de forme carrée (CARSWELL 1972B, p. 70).
[390] Observation déjà formulée dans CARSWELL 1972B, p. 73. Ajoutons que des fouilles archéologiques menées dans la ville de Damas ont montré que plusieurs de ces pièces furent jetées en décharge dès le XV^e^ siècle – sans qu'il s'agisse, *a priori*, de déchets de cuissons. En effet, Kassem Toueir publie en 1974 le résultat de fouilles préventives effectuées en 1970 dans trois nécropoles d'époque romaine. Il est avéré que ces tombes avaient déjà été pillées à l'époque islamique mais que nombre de tessons et de poteries y ont été retrouvés : le site a semble-t-il servi de décharge aux ustensiles usés ou brisés entre la fin du XIV^e^ et le début du XV^e^ siècle. Or, plusieurs fragments de carreaux identiques à ceux du complexe Tawrîzî de Damas ont été sortis des fouilles. TOUEIR 1974, p. 209-217, et notamment pl. II, A – g et i (carreaux peints en bleu et blanc orné d'une rosette centrale) et pl. II, B – b et c (fragments des carreaux à étoile à six branches blanches et décor radiant entre chaque branche). K. Toueir n'analyse cependant pas ces carreaux.
[391] D'après l'expression de Jean Soustiel au sujet de la céramique turkmène, dans SOUSTIEL 1985, p. 219 (citée ci-après).
[392] Les connexions artistiques s'expliqueraient par des modèles communs. Cf. KADOI 2009, p. 62. Sur l'introduction des porcelaines chinoises dans le Proche-Orient, voir notamment GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, chapitre 1.

l'Iran ; des analyses physico-chimiques permettraient de s'assurer de la provenance de telles pièces. Ces revêtements peuvent-ils être l'œuvre d'un artisan mamlouk déplacé en Iran ? Ou ont-ils pu être inspiré par des exportations de carreaux mamlouks parvenus jusqu'en Iran central ? Aucun carreau mamlouk n'a cependant été retrouvé jusque là. Quelle que soit la clé de ces contacts, ces revêtements témoignent de relations artistiques entre les arts mamlouks et le monde iranien dans la première moitié du XV^e^ siècle.

Par ailleurs, les décors peints en bleu et noir sur un fond réservé blanc de Ghaybî Tawrîzî (ex. en **pl.524B**) rappellent certains « bleu-et-blancs » de Tabriz. Mentionnons les étonnantes palmettes en relief qarâ qoyunlu, ou les autres « bleu-et-blancs » rattachés à Tabriz qui, tous, présentent un décor peint en cobalt et noir sur un fond réservé blanc avec, parfois, l'adjonction d'un léger relief sous les motifs (**pl.84**). Ces comparaisons ne prouvent pourtant pas que Ghaybî Tawrîzî ait une quelconque parenté avec Tabriz : son origine peut n'être revendiquée que pour le prestige associé à la ville, ou être seulement celle de générations passées. Les contacts dont témoignent ces productions avec des revêtements tabrizis illustrent en fait davantage les relations avec l'art iranien du XIV^e^ siècle, tel que le groupe de « bleu-et-blancs » dit « de Solṭânâbâd ». C'est sur ce point, peut-être, que les territoires turkmènes ont pu constituer un pont entre les deux productions. Rappelons en effet que l'art turkmène de Tabriz conjugue une reminiscence de pratiques artistiques héritées du XIV^e^ siècle post-mongol, associée à des apports khorâsânis du XV^e^ siècle. C'est d'ailleurs ce qu'induit Jean Soustiel lorsqu'il écrit, au sujet de la céramique de Syrie et d'Égypte de cette période[393] :

> « le rôle joué par les Etats turcomans (…) n'est pas négligeable, bien que sous-estimé. Dans cette région – qui comprend des villes aussi importantes que Bagdad et Tabriz – se sont développées des cultures capables de rivaliser en de nombreux domaines avec les meilleures. Elle a plus que probablement servi de trait d'union entre l'Empire des Mamlouks et celui des Mongols. »

L'intérêt de ces pièces pour notre étude est donc d'illustrer l'art turkmène en tant que point de contact entre différentes productions. Car les « bleu-et-blancs » de Tabriz, comme ceux rattachés au groupe de Ghaybî Tawrîzî autour de Damas, s'avèrent n'être jamais que le reflet des productions iraniennes du siècle précédant.

[393] SOUSTIEL 1985, p. 219.

B. LES ARTISTES IRANIENS DANS L'EMPIRE OTTOMAN (XV^e - DÉBUT XVI^e S.)

L'intervention d'artistes en provenance du monde iranien a été déterminante pour l'histoire de la céramique architecturale ottomane. Plusieurs vagues d'artisans œuvrent alors en Turquie actuelle. Certains se proclament originaires de Tabriz, bien d'autres restent anonymes. Proviennent-ils des sphères timourides ou turkmènes ? C'est ce que nous proposons d'examiner, en regardant les deux grandes étapes d'arrivées d'artisans. La première est celle des « Maîtres de Tabriz », suivie de différents courants d'apports au XV^e siècle. La suivante nous conduit au siècle suivant : elle permet d'introduire une réflexion sur la postérité de l'art turkmène de Tabriz.

1. Les « Maîtres de Tabriz » et leurs successeurs au XV^e siècle

Les décors de céramiques architecturales développés dans l'Empire ottoman durant le XV^e siècle ont souvent été vus comme un ensemble unique, ayant une même origine. Tous furent assimilés au groupe des « Maîtres de Tabriz », excluant la possibilité d'une coopération avec d'autres équipes (locales ou étrangères). Il convient pourtant de différencier trois vagues d'artisans arrivés du monde iranien pour travailler au service des sultans ottomans. La première se situe dans les années 1420-1430, et concerne des artistes en provenance des territoires timourides (Samarqand et Iran central). La seconde est celle d'artistes khorâsânis travaillant pour les Ottomans dans les années 1440-1460. La dernière traduit l'intervention d'une équipe turkmène (tabrizi ?) dans les années 1470.

Retour sur les « Maîtres de Tabriz »

Les céramiques architecturales du Complexe vert de Bursa inaugurent les relations artistiques irano-ottomanes. Fondé en 1419 pour le sultan Mehmet I^er (r. 805-824 h./1403-1421), le décor de cet ensemble composé d'une mosquée, d'une madrasa et d'un mausolée, est achevé en 1424[394] (**pl.260-262**). La mise en place d'un décor de céramiques architecturales est alors un procédé inédit dans la Turquie ottomane, et la qualité des parements du Complexe vert démontre qu'il ne s'agit pas là d'un premier coup d'essai, mais

[394] Une synthèse monographique a été rédigée sur cet édifice : BERNUS-TAYLOR 1997, p. 251-266. La mosquée suit un plan alors traditionnel de « T » inversé, dont la forte axialité est introduite par deux salles successives ; l'ensemble de l'édifice est entièrement recouvert de coupoles. Le mausolée suit quant à lui un plan de tour tombeau de plan octogonal, surmonté d'une coupole. La façade en pierre est laissée inachevée : les encadrements des fenêtres sont parfois simplement équarris, et des départs de voûte sont visibles : un porche était vraisemblablement projeté, mais n'a jamais été érigé.

bien de l'œuvre d'une équipe spécialisée important sa pratique en territoire ottoman. Le complexe a livré plusieurs signatures. Le nom du superintendant des travaux apparaît sur le Mausolée vert : Ḥâjji Evâd Pashâ, gouverneur de Bursa[395] (cf. niches latérales et porte en bois). Son rôle n'est probablement pas anodin dans les apports artistiques de cette période : il aurait introduit de la porcelaine chinoise à la cour, et c'est lui qui, le premier, y aurait invité des artisans étrangers[396]. D'autres protagonistes sont connus : un certain Moḥammad al-Majnun[397], ainsi que 'Ali ebn Iliâs ebn 'Ali, dit Naqqâsh 'Ali, qui est probablement responsable des décors[398]. Plusieurs marques d'ateliers ont été gravées dans la maçonnerie ; elles semblent signer le décor sculpté de la façade[399]. Mais c'est bien entendu la signature des « Maîtres de Tabriz » (*ostâdân-e tabrizi*), apposée sur le mihrâb de la mosquée, qui a fait couler beaucoup d'encre[400]. Un autre paraphe suppose un lien avec Tabriz : celui de 'Ali ebn Ḥâjji Aḥmad al-Tabrizi, qui signe les portes en bois du mausolée[401].

Les mihrâbs, dans la mosquée comme dans le mausolée, constituent les pièces les plus remarquables de cet ensemble (**pl.261-262**). Tous deux prennent la forme d'une niche entourée de bandeaux ornementaux, de muqarnas et d'une inscription. L'ensemble, réalisé en céramique à « ligne noire », est surmonté d'imposants fleurons en relief. Tant par la technique que par le répertoire ornemental ou l'épigraphie, ce décor évoque celui des édifices de

[395] Albert Gabriel est le premier à indiquer que Ḥâjji Evâd Pashâ possédait les connaissances techniques pour lui permettre de collaborer avec les maîtres ouvriers et leurs assistants, de fixer les lignes essentielles de la construction et enfin d'en diriger l'exécution. Voir GABRIEL 1958, I, p. 91. Nurhan Atasoy et Julian Raby confirment son rôle de concepteur du projet, en s'appuyant sur l'inscription d'entrée du mausolée. Des vers de Sa'di sur la tyrannie auraient été inscrits en son souvernir, pour sa qualité de surveillant tyrannique. ATASOY, RABY 1994, p. 88. Repris dans BERNUS-TAYLOR 1997, p. 256-257.

[396] NECIPOĞLU 1990, p. 136 (d'après Neşri et Aşikpaşazade). Au sujet de l'introduction de porcelaines chinoises, voir ATASOY, RABY 1994, p. 88.

[397] Sa signature apparaît sur les murs latéraux de la tribune impériale, ainsi que sur les voussoirs de l'arc ouvrant sur la salle centrale (RIEFSTAHL 1937, p. 252, GABRIEL 1958, I, p. 92, CARSWELL 1998, p. 15). Albert Gabriel voit dans ce nom une origine persane (GABRIEL 1958, I, p. 92).

[398] Son nom est apposé sur les tribunes. Il aurait achevé les travaux de décoration en 1421 ou 1424 : GABRIEL 1958, I, p. 91 et RIEFSTAHL 1937, p. 252 donnent la date de 1421, tandis que CARSWELL 1998, p. 15 et RABY, ATASOY 1994, p. 83 indiquent celle de 1424. Une confusion persiste en fait entre les décors peints et les céramiques : de quels décors fut responsable Naqqâsh 'Ali ? N. Atasoy et J. Raby suggèrent qu'il œuvra au décor peint (ATASOY, RABY 1994, p. 83).

[399] Ces marques ont été relevées dans GABRIEL 1958, I, p. 93. Il s'agit d'étoiles et de cercles gravés dans le marbre, généralement remplis par un carreau turquoise. Nous pensons que ces marques signent la sculpture sur pierre, car les mêmes signes apparaissent sur la mosquée Üç Şerefeli d'Edirne, qui comporte précisément le même type de décors sculptés.

[400] La signature apparaît sur l'une des colonnettes du mihrâb (à droite). Un verset de Sa'di est mis en relation avec leur signature. Pour Albert Gabriel, il ne fait aucun doute que cette équipe est l'auteur du mihrâb. GABRIEL 1958, I, p. 92, ATASOY, RABY 1994, p. 88. Notons combien il est singulier de rencontrer une signature globale pour un groupe entier : il pourrait s'agir d'une marque d'atelier.

[401] MAYER 1958, p. 33.

Samarqand. La conjugaison de techniques variées concourt également vers cet argument. On compte par exemple des panneaux en terre cuite glaçurée (cf. entrée du mausolée, **pl.262**), des « ligne noire » rehaussées d'or (cf. tribunes, **pl.260B**), ou des revêtements peints sous glaçure (cf. tribune impériale, **pl.261D**). Tous rappellent les modes de décoration des monuments timourides de Samarqand. Seuls les lambris présentent un autre type de décors. Dans le mausolée comme dans la mosquée, ils comportent en leur centre des médaillons décoratifs, réalisés en mosaïque à « ligne noire » (**pl.260C,262C,E**). D'autres se composent de carreaux monochromes cobalt entourés de rubans blancs (**pl.260D**). Ces traits sont associés à des modèles iraniens, dont dérivent les rares exemples samarqandis[402]. La mosquée et le mausolée présentent également des carreaux hexagonaux monochromes verts, parfois entourés de triangles turquoise, et rehaussés de décors dorés, appliqués à petit feu (**pl.260A,C,E**). Ils préfigurent les premiers exemples iraniens, auxquels ils méritent une nouvelle fois d'être attachés[403].

L'enjeu n'est pas ici de conduire une analyse détaillée de ce monument, ni des suivants, mais de proposer une réflexion sur l'origine de ces décors. La signature de personnages arborrant une nisba tabrizi n'implique pas forcément un rapport direct avec cette ville. Les différents groupes d'artisans œuvrant au décor du Complexe vert pourraient provenir de Samarqand. On y retrouve d'ailleurs Naqqâsh ʻAli : selon le biographe ottoman Taşköprülüzade (XVI^{e} siècle), ce décorateur serait originaire de Bursa et aurait été emmené à Samarqand par Timur en 1402, y aurait travaillé, puis serait rentré quelques années plus tard[404]. N'oublions cependant pas que Naqqâsh ʻAli fut loin d'être seul. La décoration des lambris suggère en effet l'intervention d'artisans issus d'Iran central – alors sous domination timouride –, contrairement au reste du décor qui est clairement empreint de l'art timouride de Transoxiane.

---

[402] Pour les lambris à décor de médaillon central, voir par exemple la Masjed-e Jâmeʻ de Yazd. La Masjed-e Abu al-Maʻali de Yazd (**pl.218**) illustre les lambris de carreaux hexagonaux entourés d'un ruban. L'unique point de comparaison à ces lambris se trouve dans le Shâh-e Zende de Samarqand : cf. la mosquée et la *ziyârat-khâne* de Qutâm ebn ʻAbbâs (c. 1460) et le mausolée « anonyme III » (c. 1420). Au sujet de l'origine iranienne de tels lambris, voir GOLOMBEK 1993, p. 249. Cf. le chapitre 2 de la troisième partie.

[403] L'utilisation extensive de ce procédé ornemental est associé à l'Iran. Notamment à Tabriz, si l'on en juge par le décor du mausolée de la Masjed-e Kabud, celui de la Masjed-e Shâh de Mashḥad, dont l'architecte est manifestement un tabrizi, et par les descriptions des maisons et palais de Tabriz (ex. dans BARBARO, éd. 1873). Les représentations peintes de cette période arguent également pour une utilisation assez répandue de carreaux hexagonaux dorés. Mais l'emploi de carreaux verts est peu fréquente : citons la Masjed-e Shâh de Mahḥad, ainsi que le lambris du Darb-e Emâm d'Eşfahân.

[404] Cité par NECIPOĞLU 1990, p. 136. Les interprétations divergent parfois : selon Albert Gabriel, Naqqâsh ʻAli serait venu avec Timur, en 1402 (GABRIEL 1958, I, p. 91). Il n'est pas cependant pas certain que Gabriel ait eu connaissance du texte de Taşköprülüzade.

On ne peut donc considérer que cette première vague d'apports iraniens présente des liens directs avec les arts turkmènes de Tabriz. Il en va de même pour les autres ensembles rattachés à cette équipe de décorateurs. La mosquée Muradiye d'Edirne (1435-1436), construite pour le sultan Murad II (824-848 h./1421-1444 puis 850-855 h./1444-1446), présente un mihrâb semblable. Le décor serait peut-être un remploi d'une autre structure[405]. De fines céramiques peintes en cobalt sur un fond blanc s'ajoutent aux modes décoratifs déjà entrevus à Bursa[406] (**pl.263**). Elles reflètent la mode des chinoiseries qui marque ces temps. Quelques exemples de carreaux hexagonaux peints en cobalt sur un fond blanc ont par exemple été retrouvé sur le site de la *Chini-khâne* d'Ulugh Beg, à Samarqand (*c*. 1430) ; il s'agirait de véritables porcelaines Ming[407]. Mais d'une manière générale, l'influence de la Chine est plus prononcée sur les revêtements céramique de Syrie ou de Turquie que dans le monde iranien.

Un dernier décor mérite d'être rattaché à la production des « Maîtres de Tabriz » : le mihrâb d'Ebrâhim Bay, à Karaman[408] (1432, **pl.264,A-B**). Il revêt en effet un décor de « ligne

[405] Plusieurs anomalies dans le décor de la Muradiye conduisent John Carswell à suggérer que l'intégralité de ce décor de céramique ait pu être un décor de remploi, constitué à partir d'un autre monument impérial. D'une part, il démontre que deux couches de peintures ornaient le mur avant que les panneaux de céramique soient posés. Par ailleurs, il indique que l'alternance des carreaux hexagonaux du lambris, en dépit de la grande variété des motifs, n'est pas cohérente. Cette organisation incohérente est visible à l'extrémité de chaque panneau, et notamment au niveau des bordures d'encadrement, qui mêlent des carreaux différents. D'autre part, le mihrâb semble trop large par rapport à l'ensemble de la mosquée. Selon J. Carswell, il est probable que le groupe d'artisans ayant réalisé le décor de la Muradiye d'Edirne ait travaillé sur un autre monument impérial contemporain, peut-être le complexe palatial ; ce décor de céramique pourrait donc provenir de ce palais. CARSWELL 1998, p. 21-23. On pourrait également supposer que le décor soit strictement contemporain de celui de Bursa et ait été destiné, par exemple, à la Madrasa verte. Sur cet édifice, voir aussi RIEFSTAHL 1937, p. 267.

[406] Notons cependant que quelques carreaux en « bleu-et-blancs » sont déjà visibles sur les cénotaphes du Mausolée vert de Bursa : on trouve des céramiques à décor en « bleu-et-blancs » sur la partie supérieure de la base du cénotaphe de Sitte Khatûn (1421), l'une des filles de Mehmet I^{er}, ainsi que sur l'une des frises d'encadrement, et à la tête du cénotaphe (RIEFSTAHL 1937, p. 270).

[407] NECIPOĞLU 1990, p. 137 ; voir aussi REMPEL' 1961 et GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 177. Ulugh Beg aurait fait envoyer des hommes chercher ces revêtements en Chine. D'après BABUR, éd. 1921, I, p. 80.

[408] Les décors des mosquées Mehmet Fatih et Üç Şerefeli ont souvent été associés à cette production. Ils furent alors considérés comme la dernière expression des œuvres des « Maîtres de Tabriz » (LANE 1939A, p. 253-254, RIEFSTAHL 1937, p. 253-254, NECIPOĞLU 1990, p. 137, ATASOY, RABY 1994, p. 88, BLAIR, BLOOM 1994, p. 145, CARSWELL 1998, p. 27). Il nous semble cependant inapproprié d'associer ces ensembles au large groupe des « Maîtres de Tabriz », tant la qualité du décor s'en distingue. Ils sont présentés ci-après, parmis les réalisations effectuées sous le règne de Mehmet II.

noire » et de carreaux hexagonaux à rehauts d'or similaires à ceux du groupe de Bursa[409]. Plusieurs hypothèses peuvent être proposées pour cette intervention : on peut notamment supposer que l'équipe ait réalisé ce décor sur le chemin du retour[410]. Quelles que soient les hypothèses, les décors instaurés par ce premier courant d'artistes sont à l'évidence timourides, sans lien concret avec la Tabriz turkmène[411].

Au temps de Mehmet II

C'est l'ouverture culturelle qui définit sans aucun doute le mieux le mécénat du sultan Mehmet II (r. 848-886 h./1444-1481, avec interruption). Celui qui fit entrer le *quattrocento* italien à sa cour a également ouvert sa porte à des artistes, lettrés ou hommes de cour turkmènes[412]. C'est par exemple sous son règne que fut adoptée une nouvelle écriture de chancellerie, introduite par un calligraphe âq qoyunlu[413]. C'est encore à la cour de Mehmet II que vint trouver refuge Uğurlu Moḥammad Mirzâ, prince âq qoyunlu en fuite[414].

Parmi les travaux qu'il entreprend dans son palais de Topkapı, le sultan décide de faire ériger trois pavillons[415]. Un seul subsiste aujourd'hui : le Çinili Köşk (ou « Pavillon chinois »). C'est une nouvelle vague d'artistes qui œuvre au présent édifice, érigé entre 1465-1466 et 1472-1473[416]. Et comme la génération précédente, cette équipe itinérante travaille sur plusieurs projets. La question de l'origine de ces personnages se pose évidemment. Pour y répondre, nous proposons de prendre appui sur le décor architectural du Çinili Köşk.

Le décor agence des techniques spécifiquement issues du monde iranien. La mosaïque de carreaux découpés est employée en façade, sur l'extrados de l'arc d'entrée, les écoinçons des fenêtres, un médaillon marquant la clé d'une voûte, ou encore sur l'inscription de

---

[409] Aujourd'hui conservé au Çinili Köşk à Istanbul. Il mesure 225 x 158 cm. Il a été publié dans MIGEON, SAKISIAN 1923, p. 250, RIEFSTAHL 1937, p. 269, DIEZ, ASLANAPA, KOMAN 1950, p.78, MEINECKE 1976, II, p. 186, et ÖZ (s.d), p. 16.

[410] Si l'on admet en effet que le décor de la Muradiye d'Edirne ait pu être un remploi, alors sa datation n'est pas établie et le décor de Karaman, daté de 1432, peut très bien lui être postérieur. Ce qui ouvre évidemment la voie à de multiples hypothèses.

[411] CARSWELL 1998, p. 20.

[412] Voir notamment NECIPOĞLU 1990, p. 138. Sur les rapports entre Mehmet II et la Renaissance italienne, voir notamment *Bellini and the East* 2005, *Venise et l'Orient*… 2005.

[413] RICHARD 1989, p. 92-93, RICHARD 2003A et B, p. 75.

[414] NECIPOĞLU 1991, p. 15 (d'après l'historien du XVI^{e} siècle, Kemalpaşazade). Le prince trouva refuge à la cour de Mehmet II en 1474, après une tentative avortée de ravir le trône à son père Uzun Ḥasan. Uğurlu Moḥammad Mirzâ aurait donné des conseils au sultan concernant les travaux dans son palais de Topkapi, notamment au sujet de l'enceinte.

[415] Le mécénat de Mehmet II dans son palais est bien sûr loin de se limiter à ces trois pavillons : cf. *Ibid*.

[416] D'après *Ibid.*, p. 213. Au sujet de l'édifice, voir notamment les articles de KIEFER 1956 (p. 20-23), NECIPOĞLU 1990 (p.136-159) et 1991 (p. 212 -217), CARSWELL 1998 (p. 27).

fondation (**pl.265-266**). Cette dernière rappelle les modèles persans, par sa calligraphie, ses rinceaux fleuris, ou par la bordure de fleurons qui l'encadre. On notera cependant une certaine pauvreté chromatique sur cette calligraphie : les coloris sont agencés de manière répétitive, le vert est absent de la palette, et il n'y a pas de jeu avec les couleurs dites « neutres ». L'insertion de briques *bannâ'i* dans le décor de la façade et sur la partie externe de la voûte des *eyvân*s font également échos aux pratiques décoratives d'Iran et d'Asie centrale (**pl.265,266B**). On remarque néanmoins une relative adaptation de ce procédé ornemental. Car contrairement aux décors d'Iran, aucune brique non glaçurée n'est introduite dans les compositions, et les calligraphies inscrites dans ce matériau diffèrent de celles traditionnellement apposées : au lieu d'un coufique labyrinthique, on trouve dans l'intrados de l'arc d'entrée une belle écriture cursive en miroir (**pl.265C**), tandis que les bandeaux courants le long de la façade calligraphient le nom de Moḥammad avec une certaine lourdeur (**pl.265E**). L'insertion de carreaux peints en bleu sur un fond réservé blanc est cependant remarquable (**pl.265B,D**). Chaque carreau dessine une étoile blanche à quatre branches, inscrite dans un carré à fond cobalt d'environ 5 centimètres de côtés. Cette technique de décor est peu usitée en cette seconde moitié de XV^e^ siècle. Dans le monde timouride, seule la madrasa Ghiyâṯiye de Khargerd contient des exemples comparables, bien que plus soignés (846-848 h./1442-1446, **pl.249D**). En Iran, seule la Masjed-e Kabud présente des « bleu-et-blancs » similaires, inscrits dans un décor *bannâ'i* (870 h./1465, **pl.34C**). D'une manière ou d'une autre, la seconde procède de la première. Mais à quelle origine rattacher le décor d'Istanbul ?

Gulrü Necipoğlu a suggéré que des artistes khorâsânis aient pu réaliser cet ensemble décoratif. Elle s'appuie sur un document non daté, sur lequel des coupeurs de carreaux du Khorâsân (*kâshi tarâshân-e khorâsân*) réclament davantage de travail au sultan Mehmet II[417]. Il nous semble pourtant plus juste de rattacher cette pétition au groupe d'artisans khorâsânis déjà connu dans la région. L'historien Mo'âli, contemporain à cette période, confirme en effet le rôle de décorateurs venus du Khorâsân dans l'élaboration de la mosquée de Mehmet II à Istanbul[418]. L'édifice, érigé entre 1463 et 1470[419], présente des tympans en céramique peinte

[417] Le document est conservé à Istanbul, Topkapı Sarayı Arşivi, E.3152. NECIPOĞLU 1990, p. 137. D'après Faik Kırımlı, « Istanbul Çiniliği », *Sanat Tarihi Yıllığı*, 11, 1981, p. 96-97, 106 (non consulté).

[418] D'après son *Khonkâr-nâme*, conservé à Istanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1417, f. 8v, cité pourtant par NECIPOĞLU 1990, p. 137. Le décor est traditionnellement attribué aux « Maîtres de Tabriz » (LANE 1939A, p. 253-254, RIEFSTAHL 1937, p. 253-254, NECIPOĞLU 1990, p. 137, ATASOY, RABY 1994, p. 88, BLAIR, BLOOM 1994, p. 145, CARSWELL 1998, p. 27), ce que dément le texte de Mo'âli.

sous glaçure en cobalt, turquoise, jaune et vert, et se composant d'un décor épigraphique entouré d'une bordure végétale[420]. La mosquée Üç Şerefeli d'Edirne (reconstruite ou complétée en 1437-1448) présente un décor identique[421]. La même équipe de décorateurs khorâsânis a donc manifestement travaillé sur les mosquées Mehmet II à Istanbul et Üç Şerefeli à Edirne – des décors très différents de celui du Çinili Köşk.

L'attribution du Çinili Köşk à des artisans du Khorâsân ne peut donc reposer uniquement sur cette pétition des artisans timourides. L'analyse du décor révèle plutôt des relations avec l'Iran turkmène, et notamment avec les procédés décoratifs en cours dans la capitale[422]. Outre les carreaux en « bleu-et-blanc » sus-mentionnés, c'est la nature des lambris du Çinili Köşk qui asseoit les relations avec les territoires turkmènes. À l'intérieur du pavillon, les lambris sont ornés de carreaux monochromes hexagonaux, rehaussés d'or[423]. Beaucoup sont entourés de carreaux hexagonaux plus étirés, ceinturant chaque hexagone pour former un ruban monochrome : il s'agit généralement d'hexagones cobalt entourés d'épais rubans turquoise, voire d'hexagones turquoise ceinturés de plus fins rubans cobalt (**pl.266**). Ce mode de décor est fréquent dans l'Iran turkmène, et les miniatures montrent fréquemment des lambris de carreaux cobalt dorés[424]. Les agencements du Çinili Köşk sont cependant diversifiés : une salle est ornée de carreaux hexagonaux et turquoise entourés de pièces hexagonales cobalt. L'ensemble est bien entendu rehaussé d'or. Ce type d'agencement est, une nouvelle fois, perceptible dans les représentations turkmènes d'architectures[425]. Les rehauts d'or de tous ces revêtements sont cependant répétitifs : la même composition se répète d'un carreau à l'autre. Un bandeau épigraphique, fort mal conservé, fait exception : la calligraphie et ses rinceaux sont appliqués à l'or, sur un fond de carreaux hexagonaux cobalt

---

[419] La mosquée a été très endommagée lors d'un tremblement de terre en 1665, puis restaurée en 1771. La cour et les panneaux de céramique surmontant les fenêtres sont cependant originaux. ÖZ (s.d.), p. 17.

[420] D'après les clichés publiés dans ÖZ (s.d.), pl. XX et XXI. Arthur Lane a décrit des céramiques à « ligne noire » (LANE 1957, p. 253, n. 32), ce que démentent Nurhan Atasoy et Julian Raby : c'est la palette employée, rare de par l'emploi de jaune, qui a induit Lane en erreur. ATASOY, RABY 1994, p. 88.

[421] Comme la mosquée de Mehmet II, la Üç Şerefeli a généralement été attribuée aux « Maîtres de Tabriz. » Voir par exemple LANE 1939A, p. 253-254, RIEFSTAHL 1937, p. 253-254, BLAIR, BLOOM 1994, p. 145.

[422] C'est déjà l'opinion de Bernard O'Kane : « Its foreignness to the traditions of Ottoman architecture is not in dispute, but although tileworkers from Khurasan are known to have completed a pavilion in the Topkapi Palace, the decoration of the Tiled Kiosk is closer to Tabriz than to Herat, indicating Aqqoyunlu as much as Timurid links. » O'KANE 1993, p. 252.

[423] L'or est généralement très mal conservé, et les lambris sont lourdement restaurés. Une observation minutieuse ne laisse cependant aucun doute sur l'adjonction d'or sur l'ensemble des lambris du palais.

[424] Cf. TITLEY 1983, pl. 5, ou *Timur*… 1989, p. 238. Cf. le chapitre 1 de la troisième partie.

[425] Voir ROBINSON 1976, pl. 98.

(**pl.266A**). La variété des compositions réalisées à partir de ce mode de décor désigne l'Iran pour modèle.

À Bursa, le mausolée du sultan Çem situé dans le cimetière Muradiye[426] (1479, **pl.267**), peut être à son tour rapproché d'artisans turkmènes. En effet, le décor des lambris et des tympans articule des carreaux hexagonaux cobalt et turquoise, rehaussés d'or. Les mêmes revêtements se rencontrent, une nouvelle fois, sur les peintures de manuscrits contemporains[427], et ce mode de décor est semblable à ceux observés à Tabriz. Certains points rappellent cependant les décor introduits par les « Maîtres de Tabriz » : chaque tympan inclut un carreau hexagonal peint en bleu, manganèse ou grisé, sur un fond blanc (**pl.267C**), et les bordures délimitant le lambris reprennent la même composition que les « ligne noires » de Bursa (**pl.267B**). Ce sont ces traits qui ont conduit certains chercheurs à attribuer le mausolée de sultan Çem aux « Maîtres de Tabriz »[428]… alors même qu'une cinquantaine d'années séparent leurs réalisations. Il apparaît plus convainquant de voir ces revêtements comme des imitations locales des parements de Bursa, de moins bonne qualité[429] : elles témoignent de l'impact de ces productions du début du siècle. Car les artisans turkmènes n'ont vraisemblablement pas œuvré seuls : ils ont pu être accompagnés d'une équipe locale. Cette convergence de traditions conduit à l'évidence à quelques « anomalies » dans le décor – déjà observées sur le Çinili Köşk.

Ces observations nous conduisent à suggérer qu'un atelier itinérant de décorateurs s'est déplacé depuis l'Iran turkmène (peut-être Tabriz ?), probablement à la demande de Mehmet II pour la réalisation de son « Pavillon chinois » d'Istanbul, achevé en 1473. L'équipe travaille ensuite à Bursa, pour le mausolée du prince Çem (1479). C'est probablement sur le chemin du retour qu'ils sont employés à Hasankayf, pour travailler au décor du mausolée du prince âq qoyunlu Zaynâl (mort en 1474) ainsi qu'à quelques autres

[426] Le mausolée aurait été construit pour servir de sépulture à Mustafâ, fils de Mehmet II mort en 1474. Le monument est achevé en 1479. Mais la dépouille du prince Çem n'y est déposée qu'en 1499. Quatre autres cénotaphes sont présents dans le mausolée. GABRIEL 1958, I, p. 121 ; ATASOY, RABY 1994, p. 89.

[427] Les mêmes nuances chromatiques se rencontrent ainsi sur un folio (70v) d'un *Divân* dédicacé au sultan âq qoyunlu Khalil. *Divân* de Hedâyat, Tabriz (?), *c*. 1478. Dublin, Chester Beatty Library, T.401, f. 70v, publié dans *Timur*… 1989, p. 238.

[428] BLAIR, BLOOM 1994, p. 177, CARSWELL 1972, p. 103 et 1998, p. 27. John Carswell compare les motifs des carreaux du mausolée à ceux d'Edirne ; on notera cependant que ces derniers présentent une qualité bien supérieure à ceux réalisés pour sultan Çem. Voir aussi ATASOY, RABY 1994, p. 89.

[429] Voir déjà RIEFSTAHL 1937, qui se demandait s'il fallait voir en ce décor de mauvaises copies locales, ou une exécution plus pauvre de céramiques réalisées par une équipe d'artisans persans.

réalisations dans la ville[430]. L'assimilation de cet atelier itinérant turkmène à un groupe khorâsâni illustre la proximité des rapports artistiques entre les deux régions. L'art turkmène dévoile cependant certains particularismes qui le distinguent de son voisin timouride.

2. La postérité d'un style : Istanbul au début du XVI^e^ siècle

La question des artisans déportés en 1514 par l'Ottoman Selim I^er^ (r. 918-926 h./1512-1520) depuis la capitale safavide de Tabriz mérite d'être succinctement abordée. La victoire de Chaldirân (23 août 1514) ouvre la voie de Tabriz aux Ottomans. Avant de quitter la cité quelques temps plus tard, Selim I^er^ amasse les trésors des souverains safavides et emporte avec lui un nombre considérable d'artistes de Tabriz[431]. Parmi ces richesses se trouvent celles que les Safavides avaient eux-mêmes enlevées aux Âq Qoyunlu lors de leur prise de pouvoir. Et parmi les artistes se comptent ceux venus de Herât, que Shâh Esmâ'il (r. 907-930 h./1501-1524) avait déporté en 1507[432]. Or, les artistes du *ketâb-khâne* des premiers safavides avaient souvent travaillé pour les derniers âq qoyunlu[433]. Les œuvres mises au point à Istanbul par les artisans tabrizis déportés constituent un témoignage de la postérité de formes turkmènes dans le répertoire safavide du XVI^e^ siècle.

En 1526, les cahiers de comptes royaux mentionnent en effet l'existence d'un atelier de céramique à Istanbul (*kâshi-khâne-ye khâṣṣa*), dirigé par un certain Habib de Tabriz. L'équipe de sept artisans contient plusieurs hommes qui, comme Habib, furent déportés depuis Tabriz en 1514. Le chef d'atelier décède probablement en 1527, car c'est alors le maître céramiste ʻAli (*ostâd ʻAli kâshigar*) qui est promu à son grade.[434]

---

[430] Michael Meinecke a déjà proposé une hypothèse semblable. Selon lui, ce groupe itinérant s'est d'abord arrêté à Tabriz (Masjed-e Kabud), avant de se rendre à Istanbul où il n'aurait travaillé qu'au Çinili Köşk, puis d'aller à Hasankayf et enfin à Eṣfahân (Masjed-e Jâmeʻ). MEINECKE 1976, p. 114-120 et 1996, p. 79-80. Les décors de Tabriz, et surtout d'Eṣfahân, ne concordent pas suffisamment avec les programmes décoratifs de cette équipe pour asseoir véritablement cette hypothèse. Et surtout, le groupe d'artisans ne s'est vraisemblablement pas retrouvé à Hasankayf avant les années 1480 : ils n'ont donc pu réaliser le décor de la Masjed-e Jâmeʻ d'Eṣfahân (1475-1476).

[431] Voir notamment ROGERS 1992 et NECIPOĞLU 1990, p. 136-159. Les Ottomans auraient emmené avec eux mille artisans de Tabriz à Istanbul.

[432] Shâh Esmâ'il envahit Herât en 1507. À son retour, il emmène avec lui des artisans timourides de la cité : ces hommes sont donc présents à Tabriz et sont également déportés par Selim 1^er^ en 1514. NECIPOĞLU 1990, p. 139.

[433] Voir pour exemple le *Shâh-nâme* Houghton, DICKSON, WELCH 1981.

[434] Sur les cahiers de comptes et l'organisation de cet atelier royal, voir NECIPOĞLU 1990, p. 139-140 et ROGERS 1992, p. 227. Michael Rogers précise que les listes d'artisans mentionnés dans ces comptes sont cependant incomplètes : les noms de certains artistes apparaissent sur un listing, disparaissent ensuite pour réapparaître peu de temps après. Les connaissances sur cet atelier restent donc immanquablement incomplètes. C'est Arthur Lane qui, le premier, a attribué cette production aux artisans de Tabriz emportés en 1514 (LANE 1957, p. 262-263). Sur cette production, voir aussi

Les premiers exemples de carreaux réalisés dans cet atelier, vraisemblablement localisé à Tekfur Sarayı, sont datables des années 1520. La période correspond à une vaste campagne de rénovation des édifices publics et des palais d'Istanbul sous le mécénat de Süleyman II (r. 926-974 h./1520-1566)[435]. La production de l'atelier servira d'ailleurs essentiellement à parer les édifices du début du règne du sultan. L'un des premiers ensembles architecturaux connus est le complexe Yavuz Sultan Selim I à Istanbul, doté d'une mosquée, du mausolée du sultan, et du Şehzadeler (1522)[436]. Les tympans surmontant les fenêtres dans la cour de la mosquée sont entièrement réalisés en céramique à « ligne noire » (**pl.268**). Leur palette chromatique ne permet pas de les rattacher à d'autres productions de « ligne noire » connues[437]. Elles amènent inévitablement à s'interroger sur une possible production de « ligne noire » à Tabriz. Mais en l'état de nos connaissances, elles témoignent essentiellement d'une véritable synthèse technique opérée à Istanbul dans la première moitié du XVI^e^ siècle. Ces panneaux illustrent à plusieurs titres une transition artistique. On remarque d'abord que la palette intègre du rose, utilisé notamment pour le remplissage de motifs végétaux (exemple en **pl.268B**) : la pratique fait écho aux teintes « neutres » des mosaïques de carreaux découpés (grattage de la glaçure, tesselles en pierre ou en terre cuite). Les arabesques végétales reprennent pleinement le vocabulaire iranien ; mais la densification de certains lotus traduit déjà l'évolution ornementale des Safavides[438] (**pl.269**). La même observation peut-être faite pour les parements extérieurs du Şehzadeler ou du mausolée de Selim I^er^. Sur le premier, la composition de carreaux sur un fond écru reprend l'impression générale offerte par de nombreux lambris iraniens au XV^e^ : un décor d'hexagones ceinturés d'un ruban (**pl.268D**). Sur le mausolée de Selim I^er^, la palette chromatique reprend complètement l'esthétique des mosaïques de céramiques. Le réseau géométrique, sa bordure de tiges fleuries, s'inscrivent également dans des modèles iraniens du XV^e^ siècle. La composition végétale centrale, avec ses larges palmettes remplies de fleurs, appelle pourtant les canons safavides. On est

---

MEINECKE 1976, p. 119, RABY 1977-1978, p. 445, YENIŞEHIRLIOĞLU 1980, 1985, 1987, et ATASOY, RABY 1994

[435] Cf. par exemple les palais de Topkapı et celui d'Ibrahim Paşa (sur l'Hippodrome, dévasté par les Janissaires en 1525). NECIPOĞLU 1990, p. 140.

[436] Sur l'édifice, voir notamment ASLANAPA 1971, p. 241, ÖZ (s.d.), p. 130, YENIŞEHIRLIOĞLU 1980, II, p. 9 et 1987, NECIPOĞLU 1990, p. 141, KURAN 1992, p. 220.

[437] Quelles soient timourides (fin XIV^e^–début XV^e^ s.), ottomanes (début du XV^e^ siècle), ou âq qoyunlu d'Anatolie (*c.* 1450) ; ces céramiques à « ligne noire » ne s'apparentent pas non plus aux futurs carreaux safavides élaborés en cette technique. La palette chromatique des carreaux d'Istanbul se compose de jaune, blanc, noir, vert pistache, turquoise, cobalt, rose.

[438] C'est la multiplication des pétales diversifiés des lotus, associée à l'apport de couleurs plus variées, qui caractérisent l'entrée dans le répertoire safavide.

évidemment tenté de voir ces décors architecturaux comme un reflet de la période de transition à Tabriz, entre art turkmène et safavide.

Les réalisations de l'atelier d'Istanbul s'éloignent peu à peu du XV^e^ siècle. Parmi les rénovations effectuées dans le palais de Topkapı sous Süleyman, on retiendra notamment celles du Sünnet Odası (1527-1528, **pl. 270**). L'architecte en chef dirigeant ces travaux est de nouveau un tabrizi venu avec Selim I^er^ : Alaüddin (*'Ala' al-Din*), dit 'Ali le Persan (*'Ali-e ajâmi*)[439]. Le décor présente un patchwork de carreaux, agencés en 1641 à partir de décors auparavant localisés sur un pavillon de Süleyman incendié en 1633[440]. Parmi ces revêtements, plusieurs ont été rattachés à l'atelier d'Istanbul des années 1520. On retrouve les carreaux à « ligne noire » caractéristiques sur une partie de la façade, comme sur les tympans à l'intérieur du bâtiment. D'autres pavillons du palais présentent les mêmes revêtements (Arz Odası, 1524-1528, Revan et Bağdad Köşkü, remployés dans les années 1630). Dans les années 1530-1540, de nombreux monuments royaux d'Istanbul sont parés de ces pièces[441], et l'étonnant vase vendu à Londres en 1997 pourrait illustrer la diversification de cette production[442] (**pl.267E**). Le Sünnet Odası du palais de Topkapı est par exemple orné de nombreux autres carreaux, parmi lesquels des pièces triangulaires recouvertes d'une glaçure monochrome bleu cobalt, et rehaussées de décors appliqués à la feuille d'or (**pl.270B**). La technique souligne évidemment les parentés avec le monde iranien. Les cinq grandes plaques, hautes d'un mètre, et peintes en cobalt et turquoise sur un fond blanc (**pl.270E**), illustrent la collaboration des peintres du *ketâb-khâne* royal[443] ; le répertoire végétal présente en effet de

[439] Sur le Sünnet Odası, voir notamment : LANE 1957, p. 265-266, DENNY 1977, p. 114-120, YENIŞEHIRLIOĞLU 1980, I-II, p. 9 et 1987, NECIPOĞLU 1990, p. 140-145 et 1991.

[440] C'est Ibrahim I^er^ qui remanie la façade en 1641. NECIPOĞLU 1990, p. 152.

[441] À Istanbul, le Haseki Hürrem Sultan türbesi ainsi que la madrasa (1539), le Şehzade Mehmet türbesi (1543-1548), et la mosquée Kara Mehmet Paşa (1558) sont également ornés des mêmes carreaux. Un autre se trouve conservé au musée d'arts turcs et islamiques d'Istanbul (no. inventaire inconnu). On retrouve plus rarement ces décors dans d'autres villes. Citons toutefois le complexe Kasım Paşa de Bozüyük (1526-1528) et la Ulu cami d'Adana (1541). Pour une notice sur ces différents édifices, voir la thèse de Filiz Yenişehirlioğlu (YENIŞEHIRLIOĞLU 1980).
Ces pièces sont parfois remployées à des époques plus modernes, à l'instar de la mosquée d'Eyüp (*c*. 1531), dont le décor de carreaux variés semble avoir été assemblé au XVII^e^ siècle. Enfin, des carreaux ressurgissent de temps en temps dans les salles de vente occidentales : vente Christie's à Londres, du 27 avril 2004 (lot 139), vente Piasa à Paris, du 7 juin 2004 (lot 92), et ventes Sotheby's à Londres, des 24-25 avril 1991 (lot 1143) et du 16 octobre 1998 (lot 57).

[442] Ce vase unique est passé en vente à Londres chez Sotheby's, le 24 avril 1997 (lot 75).

[443] Ces pièces ont été datées des années 1530-1540 dans LANE 1957, p. 265-267, de la mi-XVI^e^ siècle dans ERDMANN, p. 144-153, entre 1550 et 1570 dans DENNY 1983, p. 103-121, 1560-1580 dans ROGERS, WARD 1988, p. 76. Gulrü Necipoğlu s'appuie sur des critères techniques, stylistiques, mais également sur les relevés des dépenses de l'atelier céramique, pour démontrer que ces panneaux remontent bien au règne de Süleyman I^er^, et ainsi montrer leur appartenance à cet atelier royal (NECIPOĞLU 1990, p. 148-153).

saisissantes convergences. La forme des lotus et des rosettes s'est déjà affranchie de ses antécédants iraniens du siècle précédant. Mais les feuilles illustrent l'évolution du vocabulaire ornemental : ses contours festonnés, son remplissage à nervures, rappellent les palmettes nervurées du répertoire turkmène. Certaines évoquent encore leurs ascendants visibles sur les plats tabrizis de la fin du XV^e^. Les carreaux à « ligne noire » sur les tympans du Sünnet Odası offrent un parallèle semblable. Les bourgeons tripartites évidés sont les mêmes que sur les tiges fleuries turkmènes (**pl.270D**), mais ils ont gagné en ampleur. Ces différents types de feuilles sont les racines du style *saz* caractéristique de la production ottomane[444]. Or, ce style doit être connecté avec le peintre Şahkulu : l'un des artistes tabrizis déportés par Selim I^er^ et travaillant pour le *ketâb-khâne* impérial d'Istanbul[445]. Ces contacts mènent Gulrü Necipoğlu vers la conclusion suivante[446] :

> « Instead of seeing these five superbly painted tile panels as forerunners of the classical Iznik style, it is more accurate to regard them as the final flowering of a post-Timurid aesthetic developed under Ottoman patronage by Turcoman artists from Tabriz and Herat who defined the dominant taste of court workshops in the early part of Süleyman's reign. »

L'œuvre des artistes tabrizis venus à Istanbul reflète encore les modèles turkmènes. Et ce sont ces modèles qui constitueront une étape significative dans la formation de la céramique ottomane d'Iznik[447].

ଔଔଔ

BILAN

Ateliers permanents, éphémères, ou groupes itinérants : le maître mot de l'organisation de la production céramique semble être la mobilité. Celle des artisans d'abord, qui ne cessent leurs déplacements d'un chantier à l'autre, d'une cour à une autre. À côté des ateliers fixes, dont on peut supposer sans risque l'existence à Tabriz, Kâshân, et dans les principaux centres du territoire, se développe une organisation du mouvement, d'installation temporaire. Pour les

[444] Voir DENNY 1983.
[445] NECIPOĞLU 1990, p. 148-149. Banu MAHIR, « Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri », *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, 1, 1986.
[446] NECIPOĞLU 1990, p. 152-153.
[447] L'importance de cet atelier dans la formation technique des Iznik a été questionné par LANE 1957, DENNY 1983, NECIPOĞLU 1990.

chantiers de premier rang, la conception du décor est réalisée en collaboration avec le *ketâb-khâne*[448] : c'est sans aucun doute le cas à Tabriz, où les décors étaient probablement conçus avec l'atelier-bibliothèque royal. On sait alors que les principaux artistes suivaient leur mécène dans ses déplacements. Certains participaient par exemple aux festivités du sultan, ou suivaient la cour dans ses migrations estivales[449]. Car la mobilité touche également les mécènes, parfois contraints de quitter un lieu pour un autre : à l'instar de Pir Budâq qui part de Shirâz pour Bagdad, suivit de ses artistes[450]. Quant à l'équipe de céramistes, elle est par principe mobile : les panneaux de mosaïque se façonnent et s'érigent au fur et à mesure de la construction, et les ateliers prennent donc place sur le chantier lui-même – ou à proximité. Le processus de création passe par une forte hiérarchisation des artisans : car au-delà de la scission entre concepteurs/dessinateurs et céramistes, chaque étape est marquée par une stricte hiérarchisation. Le maître calligraphe domine, sans surprise, l'échelon supérieur de cette pyramide. C'est le caractère profondément mobile d'une telle production qui rend difficile l'identification de lieux en particulier. Il est préférable de concevoir la céramique architecturale turkmène autour d'« ensembles de production » – Tabriz, Yazd, Eṣfahân et Kâshân.

Par quelles voies se diffusent les modèles de décoration ? Le *ketâb-khâne* royal, à Tabriz, est à l'origine de créations et de compilations de modèles[451]. La circulation des artistes sur le territoire est probablement le principal vecteur de transmission artistique. Les ateliers itinérants en sont un exemple : le groupe de céramistes probablement en lien avec Tabriz, qui œuvre à Istanbul (années 1470), puis Hasankayf (fin 1470-années 1480), diffuse à l'évidence des modes décoratifs à travers ce vaste territoire. Cependant, la tentation hâtive d'identification d'équipes itinérantes a parfois conduit vers des interprétations erronées. Un retour sur les œuvres de Ghaybî Tawrîzî met par exemple en avant les relations entre les Mamlouks et le monde iranien. Rien ne permet pourtant d'asseoir une quelconque hypothèse sur l'intervention d'artisans tabrizis. De même, un regard sur les « Maîtres de Tabriz » engage à réviser leurs attributions : intervient d'abord une première équipe timouride de Samarqand, et passent ensuite sous l'étiquette « Maîtres de Tabriz » des décors réalisés par des artistes khorâsânis, puis turkmènes.

[448] Cf. chapitre 2 de la troisième partie.
[449] C'est tout au moins le cas chez les Timourides. Cf. O'KANE 1993, p. 253-254, 249-250. Il est probable que l'organisation de la cour soit sensiblement la même chez les Qarâ Qoyunlu et les Âq Qoyunlu. Voir aussi PORTER 1991, p. 95.
[450] STCHOUKINE 1972, p. 3-19.
[451] Cf. le rouleau H.1956, et les compilations H.2152, H.2153 et H.2154 (Istanbul, Topkapı Müzesı). İPŞIROĞLU 1964, GRUBE, SIMS 1980, NECIPOĞLU 1995.

La question de la représentativité des vestiges est cruciale dans notre perception du mécénat. La maison royale eut un rôle certain dans la fondation ou la restauration de monuments de premier rang – grands ensembles architecturaux, palais, édifices publics. Son action dans la capitale est décelable à travers les textes. Mais au-delà de Tabriz, le mécénat artistique royal semble restreint. Les femmes apparaissent comme de réels protagonistes. Les princes sont actifs depuis leur poste de gouvernement. Certains d'entre eux sont réputés pour leur mécénat dans le domaine du livre (Pir Budâq à Shirâz puis Bagdad, Khalil à Shirâz, …) : il serait alors surprenant qu'ils ne se soient guère intéressés à l'architecture. Comment imaginer, par exemple, que chaque prince n'ait possédé un palais à l'échelle de son prestige ? L'activité des princes âq qoyunlu est mieux connue en Anatolie, mais n'a que rarement donné lieu à des ensembles décoratifs en céramique. Seuls les exemples de Diyarbakır, mais surtout de Hasankayf illustrent les choix artistiques d'un prince âq qoyunlu. En Iran cependant, le mécénat de la famille royale n'a laissé que peu de traces. Jahânshâh et Uzun Ḥasan sont, comme dans les arts du livre, presque totalement absents : ils délèguent à des personnalités privées le soin d'entretenir bien des édifices publics. Les monuments religieux sont généralement les seuls à avoir subsisté. Parmi ces bureaucrates ou ces membres de l'artistocratie militaire, voire ces religieux, beaucoup offrent de nouveaux parements aux mosquées. Les édifices cultuels sont l'objet de nombreux dons, et l'accroissement des pratiques soufies génère un intérêt marqué pour des sites funéraires. Les officiels de la cour reçoivent l'insigne honneur de restaurer les édifices publics de leur ville au nom du sultan régnant. Ce sont eux qui commanditent le plus souvent les ensembles décoratifs de cette période. Différents objets de mécénat transparaissent donc, mais le problème de la conservation des œuvres fausse inévitablement notre vision globale. Successions dynastiques, tremblements de terre, accidents, absence de politique actuelle sur la conservation des biens : diverses sont les raisons ayant causé la perte de nombreux panneaux décoratifs. Elles soulignent la nécessité que constituait l'enregistrement de ce matériel. L'art turkmène s'avère bien être une étape « charnière »[452] dans l'histoire de l'art du XV^e^ siècle : ce dont témoignent ses contacts avec les arts mamlouks et ottomans, et son impact encore vibrant au XVI^e^ siècle dans les réalisations artistiques ottomanes et safavides.

[452] D'après le terme de SOUSTIEL 1985, chapitre XI (p. 241-250).

CONCLUSION

« Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ? »

Alphonse de Lamartine (1790-1869)

CONCLUSION

« L'oeuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ;
mais elle est à l'image du monde. »

Eugène Ionesco (1909-1994)

L'Iran qarâ qoyunlu et âq qoyunlu a été le témoin d'une étape charnière dans l'évolution du décor architectural. Les vestiges n'en offrent pourtant qu'un aperçu limité, cantonné aux années 1450-1500. Mais ils permettent, peu à peu, de reconstituer ce que furent les arts turkmènes.

Des perspectives de recherche restent ouvertes. Les premiers travaux de Allan ou de Auld ont permis de caractériser des traits propres aux métaux turkmènes[1]. Resterait désormais à entreprendre une plus large prospection muséale, en confrontant ces données aux spécificités ornementales observées dans la céramique architecturale. Les objets en céramique mériteraient à leur tour un plus large développement ; leur étude nécessite cependant l'apport de fouilles archéologiques.

Ces ensembles décoratifs suscitaient différents enjeux. Outre l'enregistrement d'un matériel qui tend peu à peu à disparaître, l'identification des carreaux turkmènes a conduit à une remise en cause d'attributions adjacentes. Le fait est particulièrement évident pour les productions céramiques de l'Iran du XIV^e^ siècle : peu de pièces sont en fin de compte datées, beaucoup ont reçu par le passé des étiquettes hâtives qui, aujourd'hui, sont souvent ancrées dans notre perception de l'histoire de l'art islamique. Une exploration plus approfondie des collections ouvrirait la voie à de nouveaux compléments d'attribution.

Est-il possible de distinguer un art qarâ qoyunlu d'un art âq qoyunlu ? La différenciation reste délicate, les décors qarâ qoyunlu étant peu nombreux. L'étude des céramiques conservées et leur confrontation avec les autres supports artistiques contemporains laissent néanmoins transparaître une évolution stylistique. Les ensembles décoratifs qarâ qoyunlu sont les héritiers directs des arts moẓaffaride et surtout timouride : ils marquent les fondements des décors âq qoyunlu, qui développeront et amplifieront leurs formes et leurs techniques.

[1] Voir notamment ALLAN 1991, AULD 1989 et 2006, ainsi que chapitre 1, troisième partie.

Dans quelle mesure pouvons-nous penser la céramique architecturale qarâ qoyunlu et âq qoyunlu en termes dynastiques ? En dépit d'informations lacunaires sur le mécénat de la maison princière, on ne peut douter qu'elle se soit investie dans la fondation d'espaces matérialisant son pouvoir. On ne peut cependant parler d'un art turkmène officiel dans l'idée d'un pouvoir qui transmettrait volontairement une image de sa représentation à travers un support artistique – la céramique architecturale en l'occurence. Des centres de production liés à des *ketâb-khâne* royaux ont existé. Tabriz en est le meilleur exemple. Mais les sites d'envergure n'ont souvent laissé que des témoignages laconiques. Shirâz était un centre culturel foisonnant : son *ketâb-khâne* en atteste, et le nombre d'architectes arborant la *nisba* « shirâzi » montre combien la ville était alors un pôle artistique de premier plan. Les vestiges de ses céramiques sont malheureusement perdus pour le chercheur. Des ateliers ont probablement existé sur des sites tel que Qom, par exemple, ou sans aucun doute Bagdad[2]. Mais les données sont insuffisantes pour en tirer de quelconques conclusions.

Les ensembles de production turkmènes

« The patronage of the court, first in Samarqand, then at Herat, Shiraz, and Isfahan, and finally Tabriz, fostered a centralization in the arts parallel to that of the political system. Standarts were established, and artists moving from court to court ensured a certain uniformity in the high arts. »[3] En dépit de cette standardisation relevée par Lisa Golombek, plusieurs ensembles décoratifs se distinguent pour les périodes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu.

Tabriz est le siège d'une production céramique royale. C'est son statut de capitale, de plaque commerciale et de centre culturel, la présence de la cour enfin, qui ont déterminé l'emplacement d'un site de production[4]. Si les assertions au sujet d'une « fabrique de porcelaine » s'avèrent infondées[5], la cité accueille néanmoins une production céramique qui

[2] Plusieurs calligraphes sont rattachés au site de Qom, et quelques exemples de carreaux conservés dans la ville pourraient laisser penser que des ateliers y étaient peut-être installés. Aucune preuve tangible ne peut néanmoins venir affirmer (ou infirmer) cette intuition. S'agissant de Bagdad, aucune documentation spécifique n'a été retrouvée, et la ville se trouve en dehors de nos limites géographiques. La présence d'un important *ketab-khâne* suggère néanmoins l'existence possible d'un atelier pour les décors.

[3] Lisa Golombek dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 6.

[4] *Ibid*., p. 45.

[5] Rappelons que Jean Soustiel citait Khvândamir pour évoquer une « fabrique de porcelaine » à Tabriz à la fin du XV^e^ siècle (SOUSTIEL 1985, p. 208). Cette information était reprise par Delphine Miroudot dans un catalogue du musée du Louvre (MAKARIOU 2002, p. 85) : elle s'avère pourtant fausse.

se distingue par une composition spécifique de pâte, riche en sédiments volcaniques[6]. L'existence d'un *ketâb-khâne* à Tabriz sous les Turkmènes est avérée[7] et c'est depuis cet atelier que furent probablement produits les rares modèles décoratifs connus[8].

Le seul vestige subsistant sur le site témoigne de réels particularismes locaux. Il est évidemment délicat de tisser des généralités à partir d'un unique monument : le décor de la Masjed-e Kabud présente pourtant des spécificités illustrant les courants artistiques influant dans la capitale. Les décors de « bleu-et-blanc » ou les lustres métalliques, rares en cette période, témoignent d'une profonde continuité avec les modèles il-khânides et jalâ'irides des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Parallèlement, bien des compositions de mosaïques comportent d'étonnantes corrélations avec les ensembles timourides du Khorâsân. Pour certains « bleu-et-blancs » tabrizis (**pl.34C**), la connexion avec les modèles timourides s'avère même parfois plus forte que l'ascendant il-khânide. Les contacts entre Tabriz et Herât sont nombreux durant la seconde moitié du XV^e^ siècle. Les artisans circulent souvent d'une cour à l'autre : ils sont alors les acteurs de transferts artistiques évidents. La situation géographique de Tabriz la met par ailleurs en relation avec le monde ottoman. En atteste l'introduction à Tabriz du plan dit en « T » inversé, caractéristique de l'architecture ottomane des XIV^e^-XV^e^ siècles. L'arrivée à Istanbul d'artisans turkmènes vraisemblablement passés par Tabriz (cf. Çinili Köşk) est un autre vecteur attestant des contacts artistiques avec le voisin turc. C'est donc une confluence d'apports culturels qui caractérise l'art dans la capitale turkmène.

En province, les vestiges conservés témoignent de groupes de production. Des ensembles régionaux sont décelables autour des sites de Yazd et d'Eṣfahân. Les décors y sont généralement le fruit d'un mécénat privé (bureaucrates, militaires, parfois ecclésiastiques). Une continuité régionale forte s'opère autour de ces deux pôles : les panneaux décoratifs sont issus des traditions moẓaffaride et timouride régissant la région jusqu'au tournant des années 1450. Ces traits sont notamment très marqués autour de Yazd : est-ce parce que la cité est plus éloignée des centres du pouvoir turkmène ? Toujours est-il que des spécificités locales y sont davantage prononcées. Sous les Qarâ Qoyunlu et les Âq Qoyunlu, une certaine homogénéisation s'accomplit toutefois, au travers de formes clairement issues de la capitale. Le rouleau de Topkapı illustre cette diffusion : un répertoire ornemental standardisé se développe. Il reflète l'impact des productions timourides du Khorâsân sur les arts turkmènes :

[6] Robert Mason dans GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996, p. 45. Le site n'était pourtant aucunement prédisposé à recevoir une telle industrie, étant pauvre en ressources premières nécessaires.
[7] *Timur*… 1989, p. 311 et *Splendeurs persanes*… 1997, p. 96.
[8] Voir notamment Istanbul, Topkapı Müzesı, H.1956 (NECIPOĞLU 1995).

un apport néanmoins introduit à Tabriz avant d'être diffusé sur l'ensemble du territoire turkmène d'Iran.

Hormis la production de vastes ensembles décoratifs, la céramique architecturale turkmène a également eu pour objet des carreaux indépendants. Une tradition céramique à décor de lustre métallique persiste autour de Kâshân. Il n'y eut donc pas de rupture technologique avec les XIII^e^ et XIV^e^ siècles : un ou plusieurs ateliers ont poursuivi la fabrication de lustres. Ces pièces, généralement datées, démontrent de nouveau de profonds rapports avec les exemples timourides. Peut-être furent-ils tous produits à Kâshân[9] ? Les carreaux timourides présentent néanmoins une qualité technique supérieure aux pendants âq qoyunlus, sans doute destinés à une clientèle plus modeste. Les carreaux turkmènes de Kâshân pourraient illustrer la création d'ateliers fixes contrastant avec ceux des grands ensembles architecturaux probablement plus mobiles. Les cartons de ces derniers sont réalisés par un décorateur ou un architecte, parfois directement dans les *ketâb-khâne* pour les chantiers les plus importants. Ils sont ensuite diffusés plus largement par le biais d'ateliers itinérants.

Résonances turkmènes

Le rayonnement de l'art qarâ qoyunlu et âq qoyunlu se diffuse au-delà du périmètre iranien. Les contacts s'avèrent évidents avec l'art ottoman. L'intervention âq qoyunlu a été significative pour la définition d'un style ottoman au cours du XV^e^ siècle, et elle l'est de nouveau au début du XVI^e^ siècle par l'intermédiaire des Safavides. Les relations avec le monde mamlouk sont également significatives. Parfois, il reste difficile de définir si la céramique architecturale témoigne d'apports spécifiquement turkmènes ou, plus largement, de liens avec le monde iranien contemporain. C'est le cas pour l'Inde des sultanats. On pourrait subodorer une transmission artistique au travers des Qoṭb Shâhis de Golconde (918-1098 h./1512-1687), dont le pouvoir descend d'une branche des Qarâ Qoyunlus[10], mais nous n'en avons aucune preuve. En revanche, le Mâlwa (804-937 h./1401-1531) a manifestement entretenu des liens artistiques avec les territoires âq qoyunlus[11]. Les décors de Mandu, comme

[9] Différents noms sont en tout cas associés à ces productions. On rencontre Noṣrat al-Din Moḥammad sur les lustres timourides, tandis que le nom de Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẓâ'eri (?)] apparaît sur l'un des carreaux turkmènes. Ce sont les corrélations ornementales entre les deux ensembles qui évoquent des centres de productions communs, ou alors une évidente copie de la part des ateliers âq qoyunlus.

[10] Cette dynastie descend de Solṭân Qoli, un neveu du Qarâ Qoyunlu Jahânshâh, qui fuit Hamaḍân pour l'Inde en 883 h./1478. MINORSKY 1954 p. 276, ROEMER 1986, p. 167.

[11] Des contacts entre Shirâz et le sultanat du Mâlwa sous les Khaljis (839-937 h./1436-1531) ont été relevés pour l'art du livre. Voir BRAC DE LA PERRIÈRE 2008, p. 226.

ceux de Bidâr sous les Bahmanides (748-934 h./1347-1527), introduisent de la céramique de manière significative[12]. Mais s'ils témoignent d'un héritage iranien et centrasiatique évident[13], ce sont cependant plus souvent des référents timourides qui sont mis en avant[14], et ce, même lorsque le répertoire témoigne de connexions avec le vocabulaire turkmène[15]. Les céramiques architecturales des sultanats indiens sont assez peu publiées[16] : un inventaire systématique permettrait peut-être de mettre en lumière des apports proprement turkmènes. En effet, l'impact des arts iraniens du XV^e^ siècle sur certains sultanats, puis les apports safavides durant les premières décennies du XVI^e^ siècle, permettent de penser que la transition turkmène n'est pas restée inconnue des artistes indiens.

L'art qarâ qoyunlu et âq qoyunlu reconstitue un jalon artistique, une passerelle entre les arts timourides et les grands empires modernes. L'art safavide (907-1145 h./1501-1732) reflète cette transition turkmène : les artistes œuvrant sous les Âq Qoyunlu poursuivent leur travail dans les premières années du règne safavide[17]. En architecture, le décor au XVI^e^ siècle

[12] Sur les céramiques architecturales de Mandu, voir notamment PORTER 1997B. Sur celles de Bidâr, lire CROWE 1986. Des artistes persans sont ramenés à Mandu par Maḥmud Khalji (839-873 h./1436-1469). Ce dernier occupe Bidâr entre 1461 et 1463 : peut-être a-t-il fait venir directement des céramistes de Bidâr à Mandu, expliquant la diffusion de *kâshis* au Mâlwa ? (PORTER 1997B, p. 145, PORTER, DEGEORGE 2001, p. 243). *A contrario*, on notera par ailleurs que la dynastie bahmanide est intervenue à Mahân, près de Kermân, pour la construction d'un mausolée pour Ne'matollâh Vali, en 1436 (GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 394-395).

[13] « S'il est exagéré de parler « d'influence » iranienne, du moins peut-on penser que la volonté d'ajouter une décoration de *kâshi* à une architecture pourtant différente de celle d'Iran répond à un goût prononcé pour la citation, qui assure ainsi un certain prestige ». PORTER, DEGEORGE 2001, p. 243.

[14] La madrasa de Maḥmud Gawân à Bidâr (1472) témoigne par exemple d'apports persans évidents, mais c'est le monde iranien timouride qui a marqué ce personnage originaire du Gilân, parvenu en Inde en 1453 (SCHOTTEN MERKLINGER 1977, CROWE 1986, p. 41, GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 194, PORTER V. 1995, p. 87, PORTER, DEGEORGE 2001, p. 237, PORTER 2009, p. 132). À Mandu, la présence d'artistes iraniens à la cour est signalée dès 1442, et on sait que des artistes du Khorâsân participèrent en 1441 à la construction d'un « Palais doré » (PORTER 1997B, p. 125 et 129-130, repris dans PORTER, DEGEORGE 2001, p. 238 et 240, d'après 'Ali ebn Maḥmud Kermâni, *Ma'âṯer-e Maḥmudshâhi*, Delhi, 1968, p. 45 et 58). Certaines formes, peu usitées en Inde, sont clairement une importation persane : c'est le cas des cartouches calligraphiés en coufique labyrinthique du Jal-mahal à Mandu (illustrés dans PORTER 1997B, fig. 10). Mais ce type d'inscription est trop répandu dans le monde iranien au cours du XV^e^ siècle pour en tirer de quelconques conclusions quant aux apports artistiques.

[15] Cf. les panneaux en mosaïque de céramique du Divân-e 'Âmm (salle des audiences publiques) dans la citadelle de Bidâr (fondée en 1327). Ils présentaient un vocabulaire formel certes totalement réinterprété, mais les motifs de feuilles de lotus ou des médaillons polylobés en « bouquets quadripartites » appartenaient bien à un même langage formel. D'après YAZDANI 1947, pl. XXIX et p. 64, repris dans CROWE 1986, p. 43 (fig. 4-6) et signalé dans PORTER, DEGEORGE 2009, p. 132.

[16] Beaucoup de ces décors en céramique sont également très mal conservés depuis les relevés de YAZDANI 1947. Des pièces conservées dans des collections muséales sont quelques fois publiées (cf. PORTER V. 1995, p. 86-91), mais elles sont alors hors contexte.

[17] Cf. par exemple les artistes peintres dans WELCH 1972, DICKSON, WELCH 1981.

témoigne encore d'une nette continuité. La mosaïque de carreaux découpés n'est pas encore abandonnée en faveur de la « ligne noire », et le vocabulaire ornemental poursuit une même ligne artistique. Les édifices d'Eṣfahân constituent probablement le meilleur témoignage de cette permanence. Les ensembles décoratifs des Masjed-e 'Ali, Harun-e Velâyat ou Qotbiye font étonnamment échos aux décors turkmènes. Toutes présentent en façade une composition de médaillons géométriques en mosaïque de carreaux découpés (à remplissage végétal), sur fond de briques non glaçurées (**pl.271-273**) : un mode de décor similaire à celui de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân[18], mais surtout à la Masjed-e Kabud de Tabriz. Le *pishṭâq* de la mosquée Harun-e Velâyat (918 h./1512, **pl.271**) présente par ailleurs des thèmes analogues aux ensembles antérieurs : le vase fleuri rappelle celui des décors turkmènes (**pl.271C**), la forme des rinceaux de palmettes sur les panneaux en carène supportant la voûte est semblable à celle du Darb-e Emâm, la composition végétale des parois est similaire aux panneaux du mausolée d'Abu Maṣ'ud, tandis qu'à l'intérieur de l'édifice, les polygones peints suivent la même organisation que les panneaux en relief de la Masjed-e Kabud de Tabriz ou que de la Masjed-e Jâme' d'Eṣfahân. Les bordures végétales sont issues du répertoire turkmène : les frises de tiges fleuries sinusoïdales sont utilisées (**pl.158-160**), mais ce sont les bordures structurées autour de médaillons quadrilobés qui connaissent une réelle postérité sous les Safavides (**pl.159**). Leur langage participe en effet à la densification du décor au cours du XVI^e^ siècle : les motifs se complexifient, les contrastes de couleurs sont plus marqués, et les compositions se chargent de plus savants méandres. Contemporaine à la mosquée Harun Velâyat, la Masjed-e 'Ali (*c*. 1512) témoigne de la même tendance, en dépit de panneaux parfois identiques à des œuvres âq qoyunlu[19], tandis que le *pishṭâq* de la mosquée Qotbiye (seconde moitié du XVI^e^ s.) amorce déjà une évolution stylistique plus marquée, avec des contrastes chromatiques plus affirmés et des ornements plus imposants (**pl.273**). Si le site d'Eṣfahân offre un panel significatif des liens entre décors turkmènes et safavides, les autres cités d'Iran illustrent également cette continuité artistique : en témoignent les décors du mausolée de Shâh Ne'matallâh Vali à Mahân[20] (restauré au cours du XVI^e^ s., **pl.274,A-B**), ou la masjed-e Zâviye

[18] Sur cet édifice, ce décor pourrait cependant être une restauration safavide du XVI^e^ siècle.

[19] Cf. l'organisation géométrique de certains panneaux en façade, identiques à ceux du Darb-e Kushk d'Eṣfahân.

[20] Voir notamment GOLOMBEK, WILBER 1988, I, p. 394-395 pour cet édifice. Il reçut un premier décor en 840 h./1436, mais a depuis été largement restauré durant le règne des Safavides (et même à l'époque qâjâre). On notera notamment la présence dans certains espaces d'un lambris de carreaux hexagonaux délimités par des rubans aux intersections marquées par des triangles, ou encore un mihrâb simplement matérialisé par un arc cintré et polylobé, aux écoinçons largement ornés d'entrelacs végétaux. Ces modes de décor sont encore empreints de modèles du XV^e^ siècle, bien que leur ornementation plus chargée dénote une intervention safavide du XVI^e^ siècle.

de Yazd[21] (*c*. 1500, **pl.274.C-D**). Un relevé systématique des motifs décoratifs et de la structure ornementale du décor architectural safavide mériterait d'être entrepris. Il conduirait à affiner notre perception de la contribution turkmène à l'art safavide. Un catalogue des formes safavides pourrait en outre questionner des productions parallèles, tels les « Kubacha ». Il permettrait d'envisager les fondements du répertoire ornemental plus universel élaboré dans le monde turco-iranien à partir du XVI^e^ siècle. Les arts safavides et ottomans ont longtemps été vus comme une réappropriation des arts timourides, tandis que les Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu ne constituaient qu'une pâle imitation de l'illustre voisin centrasiatique[22]. Notre étude souhaite conduire à réviser cette image.

[21] MOFID, éd. 1385 sh., III, p. 474 et p. 671, AFSHÂR 1348-1354 sh., p. 247-248. La masjed-e Zâviye de Yazd aurait très bien pu figurer dans le répertoire âq qoyunlu, tant son vocabulaire ornemental s'avère proche des canons turkmènes. Seul le *pishṭâq* subsiste.

[22] Cf. par exemple Thomas Lentz et Glenn Lowry dans *Timur*… 1989, p. 304. Voir aussi l'étude architecturale de GOLOMBEK, WILBER 1988, qui englobe les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu parmi l'art timouride.

BIBLIOGRAPHIE

« *Ces propos, diras-tu, sont bons pour la satire.*
Pour égayer d'abord un lecteur qui veut rire :
Mais il faut les prouver. En forme. J'y consens.
Réponds-moi donc, docteur, et mets-toi sur les bancs. »

Nicolas Boileau (1636-1711)

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

SOURCES ARABES, PERSANES ET RÉCITS EUROPÉENS

ABU AL-QÂSEM KÂSHÂNI, éd. 1345sh. :
ABU AL-QÂSEM KÂSHÂNI, *'Arâyes al-javâher va nafâyes al-atâyeb*, éd. Iraj Afshâr, Téhéran, Anjoman-e Âṯâr-e Melli, 1345 sh. (1966).

[ANONYME], AUBIN éd. 1333 sh. :
AUBIN, Jean, (éd.), *Maqâmat-e Ṭâher al-din Moḥammad va Shams al-Din Ebrâhim*, « Fragments Historiques Concernant Bam, Sous les Timourides Et les Qara Qoyunlu », Téhéran (s.l.), 1333 sh. (1954).

[ANONYME], éd. 1989 :
Anonyme, « Miscellaneous documents », dans *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, éd. et trad. Wheeler McIntosh Thackston, Cambridge, The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.

BABUR, éd. 1921 :
Zâher al-Din Moḥammad Babur, *Babur-nâme*, trad. A. Beveridge, Londres, 1921.

BARBARO, éd. 1873 :
BARBARO, Josafa, « Travels of Josafa Barbaro », dans GREY 1873, p. 1-104.

BIDLISI, éd. 1969 :
BIDLISI, Sharaf al-Din (Chèref-Ou'ddîne, Prince de Bidlîs dans l'Iïâlt d'Ärzeroûme), *Chéref-Nâmeh ou Fastes de la Nation Kourde*, éd. et trad. François Bernard Charmoy, St-Peterbourg, Westmead, Gregg International Publishers Limited, 1969 [1870], 4 vol.

CHARDIN 1711 :
CHARDIN, Jean, *Voyages de Mr le Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam/Paris, Jean Louis de Lorme et Robert Marc d'Espilly, 1711.

CHARDIN, éd. 1983 :
CHARDIN, Jean, *Voyage de Paris à Ispahan*, Paris, La Découverte, 2 (« De Tiflis à Ispahan »), 1983.

CLAVIJO, éd. 1928 :
Ruy Gonzalez de Clavijo, *Clavijo Embassy to Tamerlane, 1403-1406*, trad. Guy Le Strange, Londres, George Routledge & Sons, 1928.

CONTARINI, éd. 1873 :
CONTARINI, Ambrosio, « The travels of the magnificient M. Ambrosio Contarini (m. 1499) », dans GREY 1973, p. 105-171.

COSTE, FLANDRIN 1851 :
COSTE, Pascal, FLANDRIN, Eugène, *Voyage en Perse de MM. E. Flandrin, peintre et P. Coste, architecte, pendant 1840-1841*, Paris, Gide et J. Baudry, 1851.

DIEULAFOY 1887 :
DIEULAFOY, Jane, *La Perse, La Chaldée et la Susiane*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1887.

EṢFAHÂNI (s. d.) :
Faẕl Allâh ebn Ruzbehân Khonji Eṣfahâni, *Târikh-e ʻÂlâm-Ârâ-ye Amini*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms Persan 101.

EṢFAHÂNI, éd. 1992 :
Faḍlollâh ebn Rubehân Khonji-Eṣfahâni, *Târikh-e ʻÂlâm-Ârâ-ye Amini*, éd. John E. Woods, trad. abrégée Vladimir Minorsky (« Persia in A.D. 1478-1490 »), Londres, Royal Asiatic Society, 1992.

EṢFAHÂNI, éd. 1382 sh. :
Faẕl Allâh ebn Ruzbehân Khonji Eṣfahâni, *Târikh-e ʻÂlam Ârâ-ye Amini*, éd. Moḥammad Akbar ʻAshiq, Téhéran, Mirâṯ-e Maktub, 1382 sh. (2003).

GREY 1873 :
GREY, Charles (trad. et éd.), *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth centuries*, Londres, The Hakluyt Society, 1873.

IBN BATTUTAH, éd. 1997 :
IBN BATTUTAH, *Voyages*, La Découverte, Paris, 1997 (3 volumes).

JAʻFAR, éd. 1338 sh. :
JAʻFAR ebn Moḥammad ebn Ḥasan Jaʻfari, *Tarikh-e Yazd*, éd. Iraj Afshâr, Téhéran, Bongâh-ye Tarjome va Nashr-e Ketâb, 1338 sh. (1959-1960).

KARBALÂ'I TABRIZI, éd. 1344-1349 sh. :
KARBALÂ'I TABRIZI, Ḥâfeẕ Ḥosayn, *Rowẕât al-Jenân va Jenât al-Jenân*, Téhéran, Solṭân al-Qarâ'i, 2 vol., 1344-1349 sh. (1965-1970).

KÂTEB, éd. 1317 sh. :
Aḥmad ebn Ḥosayn ebn al-KÂTEB, *Târikh-e Jedid-e Yazd*, Yazd, Edâre-ye Farhang-e Yazd, 1317 sh. (1938).

KHVÂNDAMIR, éd. 1994 :
KHVÂNDAMIR, *Habibu's-siyar*, *t. 3, part 2 : Shahrukh Mirza-Shah Ismail*, éd. et trad. par Wheeler McIntosh Thackston, Harvard, Harvard University, Central Asian Sources I, Sources of Oriental Languages and Literatures 24, 1994.

LOCKHART *et ali.* (éd.) 1973 :
LOCKHART, Laurence, MOROZZO DELLA ROCCA, Raimondo, TIEPOLO, Maria Francesca, (éd.), *Il Nuovo Ramusio, VII : I Viaggi in Persia degli ambasciatori Veneti Barbaro e Contarini*, Rome, Instituto Poligrafico Dello Stato, II, 1973.

MOFID, éd. 1385 sh. :
MOFID MOSTAVAFI BÂFQI, Moḥammad, *Jâmeʻ-ye Mofidi*, éd. Irâj Afshâr, Téhéran, Enteshârat Esâṭir, 1385 sh. (2006), 3 vol.

QÂḌI AḤMAD, éd. 1959 :
Qâḍi Aḥmad b. Mir Monshi, *Calligraphers and Painters*, trad. Vladimir Minorsky, Washington, Freer Gallery Occasional Papers, 3, n° 2, 1959.

QAZVINI, éd. 1345 sh. :
BUDÂQ MONSHI QAZVINI, *Javâher al-Akhbâr*, *Bakhsh-e tarikh-e Irân az Qarâ Quyunlu tâ sâl-e 984 h.*, éd. Moḥsen Bahrâm Nezhâd, Téhéran, Markaz-e Nashr-e Mirâṯ Maktub, 1345 sh. (2000).

[ROMANO], éd. 1873 :
[ROMANO, Francesco] Anonyme, « The Travels of a Merchant in Persia », dans *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenh and Sixteenth centuries*, éd. et trad. par Charles Grey, Londres, The Hakluyt Society, 1873, p. 139-208.

SAMARQANDI, éd. 1989 :
MIR DAWLATSHAH SAMARQANDI, « Tadhkirat al-shuʻara » (Memorial of poets) (extraits), dans *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, éd. et trad. par Wheeler McIntosh Thackston, Cambridge, The Aga Khan

Program for Islamic Architecture, 1989, p. 11-62.

TAVERNIER 1676 :
TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron d'Aubonne en Turquie, en Perse, et aux Indes pendant l'espace de quarante ans… accompagnez d'observations particulières sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coûtumes & le commerce de chaque païs, avec les figures, le poids, & la valeur des monnoyes qui y ont cours*, Paris, G. Clouzier, 1676.

ṬEHRÂNI, éd. 1964 :
Abu Bakr Ṭehrâni, *Ketâb-e Diyârbakriye*, éd. Necati Lugal, Faruk Sümer, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1964.

TEXIER 1842-1852 :
TEXIER, Charles, *Description de la Perse, de l'Arménie et la Mésopotamie*, Paris, Didot Frères, 1842-1852.

THACKSTON 1989 :
THACKSTON, Wheeler McIntosh (éd. et trad.), *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, Cambridge, The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.

ZENO, éd. 1873 :
ZENO, Caterino, « Travels in Persia by Caterino Zeno », dans *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenh and Sixteenth centuries*, éd. et trad. par Charles Grey, Londres, The Hakluyt Society, 1873, p. 1-67.

ÉTUDES

ABEL 1930A :
ABEL, Armand, *Gaibi et les grands faïenciers égyptiens d'époque Mamlouke – avec le catalogue de leurs œuvres conservées au musée arabe du Caire*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1930.

ABEL 1930B :
ABEL, Armand, « Un maître céramiste égyptien au XIVème siècle, Ghaibi », *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, Bruxelles, Société Royale d'Archéologie, 35, 1930, p. 5-20.

ADLE 1975 :
ADLE, Chahryar, « Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale. I. La mise en évidence à partir d'un exemple », *Le monde iranien et l'Islam*, Paris, Société d'Histoire de l'Orient, III, 1975, p. 81-105.

AFSHÂR 1348-1354 sh. :
AFSHÂR, Iraj, *Yâdgârhâ-ye Yazd*, Téhéran, Anjoman-e Athâr-e Melli, 1348-1354sh. (1969-1975).

ALLAN 1973 :
ALLAN, James W., « Abū'l-Qāsim's Treatise on Ceramics », *Iran*, Londres, The British Institute of Persian Studies, XI, 1973, p. 111-120.

ALLAN 1986 :
ALLAN, James W., *Metalwork of the Islamic World, The Aron Collection*, Londres, Sotheby's, 1986.

ALLAN 1991 :
ALLAN, James W., « Metalwork of the Turcoman Dynasties of Eastern Anatolia and Iran », *Iran,* Londres, British Institute of Persian Studies, 29, 1991, p. 153-160.

ALEXANDER 1984 :
ALEXANDER, David, « Two Aspects of Islamic Arms and Armor », *Metropolitan Museum Journal*, New York, The Metropoitan Museum Press, 18, 1984.

ALPARSLAN 1973 :
ALPARSLAN, Ali, « Khaṭṭ », dans *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve & Larose, IV, 1973, p. 1544-1560.

AMIR-MOEZZI (dir.) 2007 :
AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali, (dir.), *Dictionnaire du coran*, Paris, Robert Laffont, 2007.

ARTUK 1970 :
ARTUK, İbrahim, « Mardin'de Akkoyunlu Hamza'nın Mezarı », *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Asımevi, I (1969), 1970, p. 157-159.

ASLANAPA 1971 :
ASLANAPA, Oktay, *Turkish art and architecture*, Londres, Faber and Faber, 1971.

ASHTON 1934-1935 :
ASHTON, A. L. B., « Early blue and white in persian mss. », *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, Londres, The Shenval Press, 1934-35, p. 21-25.

ATASOY, RABY 1994 :
ATASOY, Nurhan, RABY, Julian, *Iznik, the pottery of Ottoman Turkey*, Londres, Alexandria Press, 1994 [1989].

ATILGAN 2000 :
ATILGAN, Sevay, « 15. Yüzyil Karakoyunlu Türkmen minyatürleri », thèse de doctorat, sous la direction de Gönül Cantay, Memar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk islam Sanatları Programı, Istanbul, 2000 *(non publié)*.

AUBE 2008 :
AUBE, Sandra, « La Mosquée bleue de Tabriz (1465) : Remarques sur la céramique architecturale qarâ qoyunlu », *Studia Iranica*, Paris, Peeters Press, 37, 2008, p. 241-277.

AUBE (à paraître) :
AUBE, Sandra, « Blue Mosque of Tabriz », dans *Encyclopaedia Iranica* (à paraître).

AUBIN 1956 :
AUBIN, Jean, *Notes sur quelques documents Aq Qoyunlu*, Damas, Institut Français, 1956 .

AUBIN 1957 :
AUBIN, Jean, « Le mécénat timouride à Chiraz », *Studia Islamica*, Paris, Larose, VIII, 1957, p. 71-88.

AUBIN 1963 :
AUBIN, Jean, « Comment Tamerlan prenait les villes », *Studia Islamica*, Paris, G.-P. Maisonneuve-Larose, XIX, 1963, p. 83-122.

AUBIN 1969 :
AUBIN, Jean, « La Survie de Shilau et la Route du Khunj-o-Fal », *Iran*, Londres, Journal of the British Institute of Persian Studies, VII, 1969, p. 21-37.

AUBIN 1982 :
AUBIN, Jean (éd.), *Matériaux pour la biographie de Shah Ni'matullah Wali Kermani*, Bibliothèque iranienne, Téhéran/Paris, Institut Français d'Iranologie de Téhéran/Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve, 7, 1982 [1956].

AUBIN 1995 :
AUBIN, Jean, « Chroniques persanes et relations italiennes. Notes sur les sources narratives du règne de Šâh Esmâ'il Ier », *Studia Iranica*, Leuven, E. Peeters, 24, fasc. 2, 1995, p. 247-259.

AULD 1989 :
AULD, Sylvia, « Master Mahmud: Objects Fit for a Prince », dans *Venezia e l'Oriente Vicino : Atti del primo Simposio sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venice, Ateneo Veneto*, Ernst J. Grube (éd.), Stefano Carboni, Giovanni Curatola, Venise, L'Altra Riva, 1989, p. 185-201.

AULD 2006 :
AULD, Sylvia, « Maître Mahmûd et les métaux incrustés au XVe siècle », dans *Venise et l'Orient* 2006, p. 212-225.

BAER 1983 :
BAER, Eva, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, Albany, 1983.

BAER 1998 :
BAER, Eva, *Islamic Ornament*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

BAHGAT, MASSOUL 1930 :
BAHGAT, 'Ali, MASSOUL, F., *La céramique musulmane de l'Égypte*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1930.

BAHRAMI 1937 :
BAHRAMI, Mehdi, « Some Examples of Il-Khanid Art », *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, New York, American Institute for Iranian Art and Archaeology, V, no. 1, 1937, p. 257-260.

BAHRAMI 1938 :
BAHRAMI, Mehdi, « Contribution à l'étude de la céramique musulmane de l'Iran », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, III, 1938, p. 209-229.

BAILEY 1992 :
BAILEY, Gauvin A., « The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early Safavid Ceramics », dans GOLOMBEK, SUBTELNY 1992, p. 179-190.

BAKLANOV 1944 :
BAKLANOV, Nikolai Borisovitch, « Arkhitekturnye Chertezhi Uzbekskogo Mastera XVI Veka » (Dessins architecturaux d'un maître Ouzbek au XVIe siècle), *Soobshcheniia Instituta Istorii i Teorii Arkhitektury*, Tachkent, 4/1, 1944, p. 1-21.

BARTHOLD 1934 :
BARTHOLD, Vasili Vladimirovitch, « Turkmènes », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 1ère édition, Leyde/Paris, E.J. Brill, IV, 1934, p. 943-945.

BERNUS-TAYLOR 1997 :
BERNUS-TAYLOR, Marthe, « Le décor du 'Complexe Vert' de Bursa, reflet de l'art Timouride », dans SZUPPE 1997, p. 251-266.

BERNUS-TAYLOR 2001 :
BERNUS-TAYLOR, Marthe, « L'art du métal dans le Khorassan oriental et le Māverā al-Nahr du VIIIe au XVIe siècle », dans *La Bactriane au carrefour des routes et des civilisations de l'Asie centrale*, Actes du colloque de Termez, 1997, dir. Pierre Leriche, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 353-383.

BLAIR 1984 :
BLAIR, Sheila, « Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi », *Iran*, Londres, The British Institute of Persian Studies, 22, 1984, p. 67-90.

BLAIR 1986 :
BLAIR, Sheila, « *Persian Lustre Ware*, by Oliver Watson », *Ars Orientalis*, Ann Arbor, The University of Michigan, XVI, 1986, p. 176-177.

BLAIR 1998 :
BLAIR, Sheila S., *Islamic Inscriptions*, New York, New York University Press, 1998.

BLAIR 2008 :
BLAIR, Sheila S., *Islamic Calligraphy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008 [2006].

BLAIR, BLOOM 1994 :
BLAIR, Sheila, BLOOM, Jonathan, *Islamic Art and Architecture, 1250-1800*, New Haven/Londres, Yale University Press/Pelican History of Art, 1994.

BLONDEL 2001 :
BLONDEL, Nicole, *Céramique, Vocabulaire technique*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2001.

BRAC DE LA PERRIÈRE 2008 :
BRAC DE LA PERRIÈRE, Éloïse, *L'art du livre dans l'Inde des Sultanats*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2008.

BRAC DE LA PERRIÈRE 2009 :
BRAC DE LA PERRIÈRE, Éloïse, « Du Caire à Mandu : La transmission des modèles dans l'Inde des Sultanats (XIII^e^-XVI^e^ siècles) », dans *Écrit et culture en Asie centrale et dans le monde turco-iranien*, dir. Francis Richard et Maria Szuppe, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, Studia Iranica, cahier 40, 2009, p. 333-355.

BREMONT 1969-1973 :
BREMONT, Frédy, *Les villes de l'Iran*, Paris/Gap, Fabre/Jean-Louis, 1969-1973, 3 volumes.

BREND 2003 :
BREND, Barbara, *Perspectives on Persian Painting*, Illustrations to Amīr Khusrau's *Khamsah*, Londres/New York, RoutledgeCurzon, 2003.

BROCKLEBANK 1931 :
BROCKLEBANK, R.H.R., « Kubacha Faience », *Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, The Burlington Magazine, 59, 1931, p. 219-220.

BRUHAMMER 1956-1957 :
BRUNHAMMER, Yvonne, « Céramiques dites de Koubatcha », *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, Sèvres, Société des Amis du Musée National de Céramique, n° 5, 1956-1957, p. 24-34.

CAIGER-SMITH 1973 :
CAIGER-SMITH, Alan, *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World, The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware*, Londres, Faber & Faber, 1973

CAIGER-SMITH 1985 :
CAIGER-SMITH, Alan, *Lustre Pottery*, Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World, Londres, Faber & Faber, 1985.

CANBY 1993 :
CANBY, Sheila R., *Persian Painting*, Londres, The British Museum, 1993.

CANBY 2002 :
CANBY, Sheila R., *The Golden Age of Persian Art. 1501-1722*, Londres, British Museum Press, 2002.

CARBONI, MASUYA 1993 :
CARBONI, Stefano, MASUYA, Tomoko, *Persian Tiles. The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum Press, 1993.

CARSWELL 1972A :
CARSWELL, John, « Six tiles », dans *Islamic art in the Metropolitan Museum of Art*, dir. Richard Ettinghausen, New

York, Metropolitan Museum of Art, 1972, p. 99-122.

CARSWELL 1972B :
CARSWELL, John, « Some Fifteenth-century hexagonal tiles from the Near East », *Victoria and Albert museum Yearbook*, Londres, Phaidon, III, 1972.

CARSWELL 1985 :
CARSWELL, John, *Blue and white: Chinese porcelain and its impact on the Western World*, Londres, British Museum Press, 1985.

CARSWELL 1987 :
CARSWELL, John, « Two Tiny Turkish Pots – Some recent discoveries in Syria », *Ars Turcica*, Munich, Maris, 2 et 3, 1987, p. 460-467.

CARSWELL 1998 :
CARSWELL, John, *Iznik Pottery*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1998.

CARSWELL 2000 :
CARSWELL, John, *Blue-and-white: Chinese Porcelain around the World*, Londres, British Museum Press, 2000.

CARSWELL 2002/2003 :
CARSWELL, John, « Free for all : Blue-and-white in 1500 », *Oriental Art*, Londres, Oriental Art Magazine, XLVIII, 5, 2002/2003, p. 10-19.

CENTLIVES-DEMONT 1971 :
CENTLIVRES-DEMONT, Micheline, *Une communauté de potiers en Iran. Le centre de Meybod (Yazd)*, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag, 1971.

COLOMBAN 2003 :
COLOMBAN, Philippe, « Céramiques Émaillées au Lapis-Lazuli », *La Lettre SFECO*, Paris, Société Française d'Étude de la Céramique Orientale, n° 7, janvier 2003, p. 5-9.

CRITCHLOW 1976 :
CRITCHLOW, Keith, *Islamic Patterns. An Analytical and Cosmological Approach*, Londres, Thames and Hudson, 1976.

CROWE 1986 :
CROWE, Yolande, « Some glazed tiles in the 15th century Bidar », *Facets of Indian Art*, A Symposium held at the Victoria and Albert Museum, éd. Robert Skelton, Londres, Victoria and Albert Museulm, 1986, p. 41-46.

CROWE 1992 :
CROWE, Yolande, « Some Timurid Designs and Their Far Eastern Connections », dans GOLOMBEK, SUBTELNY 1992, p. 168-178.

CROWE 1995 :
CROWE, Yolande, « Once upon the time: The story of blue and white as seen from Persia », dans *The International Ceramics Fair and Seminar*, Londres, The International Ceramics Fair and Seminar, 1995.

CROWE 2002 :
CROWE, Yolande, *Persia and China: Safavid blue-and-white ceramics in the Victoria and Albert Museum. 1501-1738*, La Borie, Thames & Hudson, 2002.

DENNY 1974 :
DENNY, Walter B., « Blue-and-white Islamic Pottery on Chinese themes », *Boston Museum Bulletin*, Boston, Museum of Fine Arts, LXXII, 368, 1974, p. 76-99.

DENNY 1977 :
DENNY, Walter Bell, *The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change*, New York/Londres, Garland Publishing, Inc., 1977.

DENNY 1981 :
DENNY, Walter Bell, « Turkish Ceramics and Turkish Painting : The Role of the

Paper Cartoon in Turkish Ceramic Production », dans *Essays in Islamic Art and Architecture – In Honor of Katarina Otto-Dorn*, Abbas Daneshvari (éd.), Malibu, Undena Publications, 1981, p. 29-35.

DENNY 1983 :
DENNY, Walter Bell, « Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style », *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, éd. Oleg Grabar, New Haven, Yale University Press, 1, 1983, p. 103-122.

DENNY 1987 :
DENNY, Walter Bell, « Points of Stylitic Contact in the Architecture of Islamic Iran and Anatolia », *Islamic Art*, New York, E.J. Brill, II, 1987, p. 26-35.

DENNY 1989 :
DENNY, Walter Bell, « The Question of Dating and the Saz Style at the Ottoman *nakkaşhane* », *Ars Turcica, Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kusnst, München vom 3. bis 7. september 1979*, Munich, Editio Marris, 1989, p. 472-474 (vol. 2) et pl. 87 (vol. 3) (résumé de communication ; pas de notes ni de bibliographie).

DÉROCHE 1989 :
DÉROCHE, François (éd.), *Les Manuscrits du Moyen-Orient, Essais de codicologie et de paléographie*, Actes du colloque d'Istanbul, 26-29 mai 1986 ; Istanbul/Paris, Institut Français d'Études Anatoliennes/Bibliothèque nationale de France, 1989.

DÉROCHE 2000 :
DÉROCHE, François (dir.), *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.

DIBÂJ 1334 sh. :
DIBÂJ, Esmâ'il, *Râhnâme-ye âṯar-e târikhi-ye Aẕarbâijân-e sharqi*, Tabriz, 1334 sh. (1955).

DIBÂJ 1343 sh.
DIBÂJ, Esmâ'il, *Râhname-e âṯar-e târikhi-ye Aẕarbâijân*, Tabriz, 1343 sh. (1964-1965).

DIBÂJ, KARÂNG 1342 sh. :
DIBÂJ, Esmâ'il, KARÂNG, 'Abdâl'ali, *Râhnomâ-ye shahr-e Tabriz*, Tabriz, Châpkhâne-ye Shafaq, 1342 sh. (1963).

DICKSON, WELCH 1981 :
DICKSON, Martin Bernard, WELCH, Stuart Cary, *The Houghton Shahnameh*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1981.

DIEZ, ASLANAPA, KOMAN 1950:
DIEZ, Ernst, ASLANAPA, Oktay, KOMAN, Mahmut Mesut, *Karaman devri sanatı*, Istanbul, Istanbul Üniversitesi edeb iyat fakültesi yayinlari, Sanat Tarihi Enstitüsü, 7, 1950.

DIMAND 1930:
DIMAND, M.S., *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1930.

DODD, KHAIRALLAH 1981 :
DODD, Erica Cruikshank, KHAIRALLAH, Shereen, *The Image of the Word. A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, Beyrouth, American University of Beirut, 1981.

ENDERLEIN 2003 :
ENDERLEIN, Volkmar, *Museum of Islamic Art, State Museums of Berlin*, Berlin, Museum für Islamische Kunst, 2003.

ERDMANN 1963 :
ERDMANN, Kurt, « Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik », *Ars Orientalis*, Washington, Freer Gallery of Art,

Smithsonian Institution, 5, 1963, p. 191-219.

ESER 1999 :
ESER, Erdal, « A Timurid inscription in Anatolia », *10ème Congrès International d'Art Turc, Genève, 1995*, Genève, 1999, p. 305-308.

ESLÂMI 1352 sh. :
ESLÂMI, Allâh Qoli, « Khonj », *Honar va Mardom*, Téhéran, 128, 1352 sh. (1973), p. 77-83.

ESMAILPOUR QOUCHÂNI 2005/2006 :
ESMAILPOUR QOUCHÂNI, Ghazaleh, « Approche de sources textuelles concernant la miniature persane », mémoire de Master 2, sous la direction de Marianne Barrucand, Université Paris IV – Sorbonne, U.F.R. d'Histoire de l'art et d'archéologie, 2005/2006 *(non publié)*.

ETEM 1936 :
ETEM, Halil, « Akkoyunlu Hamzanin Adina, Mardin kalesi kilidi », *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya dergisi*, Istanbul, III, 1936, p. 141.

ETTINGHAUSEN 1936 :
ETTINGHAUSEN, Richard, « Dated Persian Ceramics in Some American Museums », *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, New York, American Institute for Persian Art and Archaeology, IV, 4, 1936, p. 222-228.

ETTINGHAUSEN 1954 :
ETTINGHAUSEN, Richard, « Some Paintings in Four Istanbul Albums », *Ars Orientalis*, Baltimore, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution/Fine Arts Department, University of Michigan, 1, 1954, p. 91-103.

ETTINGHAUSEN 1973 :
ETTINGHAUSEN, Richard, « Comments on Later Iranian Ceramics. A Review Article based on *Arthur Lane, Later Islamic Pottery* », *Artibus Asiae, Institute of Fine Arts, New York University*, New York/Ascone, Artibus Asiae Publishers, XXXV, 1/2, 1973, p. 165-169.

FEHÉRVÁRI 1972 :
FEHÉRVÁRI, Géza, « Tombstone ot Miḥrāb ? A Speculation », dans *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, dir. Richard Ettinghausen, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, p. 241-254.

FEHÉRVÁRI 1976 :
FEHÉRVÁRI, Géza, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, Londres/Boston, Faber and Faber, 1976.

FEHÉRVÁRI 2000 :
FEHÉRVÁRI, Géza, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, New York, Tauris, 2000.

FEIZ 1994 :
FEIZ, Reza, « Le symbole du miroir », dans *Actes du Colloque International Images et représentations en Terre d'Islam*, Strasbourg, 3-4 février 1994, éd. Hossein Beikbaghban, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, Département de Français, 1994, p. 74-89.

FORBES MANZ 1988 :
FORBES MANZ, Beatrice, « Tamerlane and the Symbolism of Sovereignty », *Iranian Studies*, Journal of the Society for Iranian Studies, Hanovre, XXI, 2, p. 105-122.

FORBES MANZ 1989 :
FORBES MANZ, Beatrice, *The rise and rule of Tamerlane*, Cambridge, Cambridge University Press, Civilization, 1989.

FORBES MANZ 1998 :
FORBES MANZ, Beatrice, « Tîmûrides », *Encyclopédie de l'Islam*, dir. Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel,

W.P. Heinrichs, Leiden, Brill, Xa, 1998, p. 549-552.

FORBES MANZ 2006 :
FORBES MANZ, Beatrice, « Local Histories of Southern Iran », dans *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East*, Studies in Honor of John E. Woods, éd. Judith Pfeiffer et Sholeh A. Quinn, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, p. 267-281.

FORBES MANZ 2007 :
FORBES MANZ, Beatrice, *Power, Politics and Religion in Timurid Iran*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

FOUQUET 1900 :
FOUQUET, Daniel, *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, Le Caire, Mémoires de l'Institut égyptien, IV, 1900.

JUNGFLEISCH 1932 :
JUNGFLEISCH, M. « À propos d'une publication du musée de l'art arabe : Gaibî et les grands faïenciers égyptiens d'époque mamlouke par M. Armand Abel », *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, XIV, session 1931-1932, 1932, p. 262-263.

GABRIEL 1931-1934 :
GABRIEL, André, *Monuments turcs d'Anatolie*, Paris, E. de Boccard, 1931-1934.

GABRIEL 1935 :
GABRIEL, André, « Le Masdjiid-i Djum'a d'Iṣfahān », *Ars Islamica*, Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Press, II, n° 1, 1935, p. 7-44.

GABRIEL 1940 :
GABRIEL, André, *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*, Paris, E. de Boccard, 1940.

GABRIEL 1958 :
GABRIEL, André, *Une capitale turque,* Paris, *Brousse*, 1958.

GALDIERI 1972 :
GALDIERI, Eugenio, *Iṣfahān : Masǧid-i Ǧum'a*, Rome, IsMEO, 1972 (2 vol.)

GAVRILOV 1928 :
GAVRILOV, Michel M., « Les corps de métiers en Asie centrale et leurs statuts (*rissala*) », *Revue des Études islamiques*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, p. 209-230.

GIERLICHS 1996 :
GIERLICHS, Joachim, *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nordmesopotamien*, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1996.

GODARD 1936 :
GODARD, André, « Historique du Masdjid-é Djum'a d'Iṣfahān », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, I, fasc. II, 1936, p. 213-284.

GODARD 1937 :
GODARD, André, « Isfahan », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, II, fasc. 1, 1937, p. 7-176.

GODARD 1949 :
GODARD, André, « Le mil-e Ahangan », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, IV, fasc. 1, 1949, p. 137-142.

GODARD Y. 1937 :
GODARD, Yedda A., « Pièces datées de céramique de Kāshān », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, II, fasc. II, 1937, p. 309-337.

GOLOMBEK 1966 :
GOLLOMBEK, Lisa, « Madrasah-i Do Dar », *Nashriye-e Farhângi*, 5, série 6, 1966, p. 15-18.

GOLOMBEK 1969 :
GOLOMBEK, Lisa, *The Timurid Shrine at Gazur Gah*, Toronto, Royal Ontario Museum, Occasional Paper 15, 1969.

GOLOMBEK 1971 :
GOLOMBEK, Lisa, « The Chronology of Turbat-i Shaikh Jâm », *Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies*, Londres, British Institute of Persian Studies, IX, 1971, p. 27-44.

GOLOMBEK 1982 :
GOLOMBEK, Lisa, « A Tile and a Tomb – A Persian jig-saw puzzle », *Rotunda*, Toronto, The Royal Ontario Museum, 15, 2, 1982, p. 42-29.

GOLOMBEK 1988 :
GOLOMBEK, Lisa, « The Function of Decoration in Islamic Architecture », dans *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, éd. Margaret Bentley Sevcenko, Cambridge, Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988, p. 35-45.

GOLOMBEK 1983 :
GOLOMBEK, Lisa, « The Resilience of the Friday Mosque: the Case of Herat », *Muqarnas*, dir. Oleg Grabar, New Haven, Yale University Press, 1, 1983, p. 95-102.

GOLOMBEK 1993A :
GOLOMBEK, Lisa, « The Paysage as Funerary Imagery in the Timurid period », *Muqarnas*, dir. Oleg Grabar, Leiden, E. J. Brill, 10, 1993, p. 241-252.

GOLOMBEK 1993B :
GOLOMBEK, Lisa, « The Timurid Ceramics at Kubachi, Daghestan », *Proceedings of the 27th meeting of Haneda Memorial Hall, Symposium on Central Asia and Iran*, August 30, 1993, Kyoto University, Haneda Memorial Hall, Institute of Inner Asian Studies, p. 41.

GOLOMBEK 1996 :
GOLOMBEK, Lisa, « Timurid potters abroad », *Oriente Moderno*, Naples, Instituto per l'Oriente, C. A. Nallino, 26-2, 1996, p. 577-586.

GOLOMBEK 1999 :
GOLOMBEK, Lisa, « The mystery of Kubachi Wares », *Proceedings of the Third European Conference of Iranian Studies*, éd. Ch. Melville, Cambridge, 11-15 septembre 1995, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, II, 1999, p. 407-417.

GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1995 :
GOLOMBEK, Lisa, MASON, Robert B., et BAILEY, Gauvin A., « Economics of the Ceramic Industry in Timurid/Turkman Iran », dans *Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies, held in Bamberg, 30th September to 4th October 1991, by the Societas Iranologica Europaea*, éd. Bert G. Fragner *et al.*, Rome, Instituto Otaliano per il Medio ed Estremo Oriente, 1995, p. 233-239.

GOLOMBEK, MASON, BAILEY 1996 :
GOLOMBEK, Lisa, MASON, Robert B., et BAILEY, Gauvin A., *Tamerlane's Tableware. A New Approach to the Chinoiserie Ceramics of Fifteenth- and Sixteenth- Century Iran*, Costa Mesa/Toronto, Mazda Publishers, in association with Royal Ontario Museum, 1996.

GOLOMBEK, MASON, PROCTOR, REILLY (à paraître) :
GOLOMBEK, Lisa, MASON, Robert B., PROCTOR, Patty, REILLY, Eileen, *Persian Pottery in the First Global Age. The sixteenth and seventeenth centuries (based on the collection of the Royal Ontario Museum)*, Toronto, à paraître.

GOLOMBEK, SUBTELNY 1992 :
GOLOMBEK, Lisa, SUBTELNY, Maria, (éd.), *Timurid Art and Culture: Iran and*

Central Asia in the Fifteenth Century, Leiden/New York/Köln, E.J. Brill, 1992.

GOLOMBEK, WILBER 1988 :
GOLOMBEK, Lisa, WILBER, Donald, *The Timurid Architecture in Iran and Turan*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

GOODWIN 1971 :
GOODWIN, Godfrey, *A History of Ottoman Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1971.

GRABAR 1990 :
GRABAR, Oleg, *The Great mosque of Isfahân*, Londres, I.B. Tauris & Co. Ldt, 1990.

GRABAR 1996A :
GRABAR, Oleg, *L'ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 1996.

GRABAR 1996B :
GRABAR, Oleg, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.

GRABAR 1999 :
GRABAR, Oleg, *La peinture persane. Une introduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

GRABAR 2005-2006 :
GRABAR, Oleg, *Constructing the Study of Islamic Art*, Aldershot, Burlington/Ashgate/Variorum, 2005-2006 (4 volumes).

GRABAR, NUSEIBEH 1997 :
GRABAR, Oleg, NUSEIBEH, Said, *The Dome of the Rock*, Harvard, Harverd University Press, 1997.

GRATUZE *et al*. 1996 :
GRATUZE, Bernard, SOULIER, Isabelle, BLET, Maryse, VALLAURI, Lucy, « De l'origine du cobalt : Du verre à la céramique », *Revue d'Archéométrie*, Rennes, Groupe des Méthodes Pluridisciplinaires Contribuant à l'Archéologie (G.M.P.C.A..), volume 20, 1996, p. 77-94.

GRAY 1948-1949 :
GRAY, Basil, « Blue and white vessels in Persian miniatures of the 14th and 15th centuries re-examined », *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, Londres, The Shenval Press, 24, 1948-49, p. 23-30.

GRAY 1969 :
GRAY, Basil, « Some Chinoiserie Drawings and Their Origin », dans *Forschungen zur Kunst Asiens*, In Memoriam Kurt Erdmann, dir. O. Aslanapa et R. Naumann, Istanbul, Baha Matbaası, 1969, p. 159-171.

GRAY 1977 :
GRAY, Basil, *La peinture persane*, Genève, Skira, 1977.

GRAY 1979A :
GRAY, Basil, *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th centuries*, Paris/Londres, UNESCO/Serindia Publications, 1979.

GRAY 1979B :
GRAY, Basil, « The Tradition of Wall Painting in Iran », dans *Highlights of Persian Art*, éd. R. Ettinghausen et E. Yarshaher, Boulder, Westview Press, 1979, p. 313-329.

GRUBE 1974 :
GRUBE, Ernst J., « Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period », *Gururājamañjarikā. Studi in onore di Giuseppe Tucci*, Naples, Instituto Universitario Orientale, I, 1974, p. 233-279.

GRUBE 1976 :
GRUBE, Ernst, *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the*

Keir Collection, Londres, Faber and Faber, 1976.

GRUBE 1989 :
GRUBE, Ernst J., « Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period, II », *Islamic Art*, New York, The Islamic Art Foundation, 3, 1989, p. 175-208.

GRUBE, SIMS 1980 :
GRUBE, Ernst J., SIMS, Eleanor, (éd.), *Between China and Iran*, Paintings from Four Istanbul Albums, A Colloquy held 23-26 June 1980, University of London, School of Oriental Studies ; New York, The Islamic Art Fondation/The Mehdi Mahboubian Foundation, Colloquies on Art & Archaeology in Asia, no. 10, 1980.

GYSELEN, SZUPPE 1999 :
GYSELEN, Rika, SZUPPE, Maria, (éd.), *Matériaux pour l'histoire économique du monde iranien*, Paris, Studia Iranica. Cahier 21, Association pour l'avancement des études iraniennes, 1999.

HAASE 1997 :
HAASE, Claus-Peter, « Shrines of Saints and Dynastic Mausolea: Towards a Typology of Funerary Architecture in the Timurid Period », dans SZUPPE 1997, p. 215-227.

HENDERSON, RABY 1989 :
HENDERSON, Julian, RABY, Julian, « The technology of fifteenth century Turkish tiles: an interim statement on the origins of the Iznik industry », Londres, *World Archaeology*, Londres, Routledge, 21, n° 1, 1989, p. 115-132.

HERRMANN 1992 :
HERRMANN, Eberhart, *Asiatische Teppich- Und Textilkunst*, Munich, 4, 1992.

HILL, GRABAR 1964 :
HILL, Derek, GRABAR, Oleg, *Islamic architecture and its decoration, A.D. 800-1500*, Londres, Faber and Faber, 1964.

HILLENBRAND 1974 :
HILLENBRAND, Robert, « Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation », *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of George C. Miles*, éd. Dickran K. Kouymjian, Beyrouth, American University of Beirut, 1974, p. 297-317.

HILLENBRAND 1979 :
HILLENBRAND, Robert, « The Use of Glazed Tilework in Iranian Islamic Architecture », *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische kunst und archäologie*, Munich, 7-10 septembre 1976, Berlin, Dietrich Reimer Verlag in Berlin, 1979, p. 545-554.

HILLENBRAND 1988 :
HILLENBRAND, Robert, « Qur'anic Epigraphy in Medieval Islamic Architecture », *Revue des Études Islamiques*, *Mélanges offerts au Professeur Dominique Sourdel*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, LIV (1986), 1988, p. 171-187.

HILLENBRAND 2000 :
HILLENBRAND, Robert, *Persian Painting, From the Mongols to th Qajars*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2000.

HINZ 1937 :
HINZ-GÖTTINGEN, Walther, « Beiträge zur iranischen Kulturgeschichte. 1. Tabrīz » et « Nachtragsbemerkung über den Baumeister der Blauen Moschee zu Tabrīz », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, dir. Paul Kahle, Leipzig, Deutsche Morgenländische Gesellschaft Kommissionsverlag, F. A. Brockhaus, 91, 1937, p. 58-64 et p. 421-422.

HOFFMANN 1992 :
HOFFMANN, Birgitt, « Turkmen princes and religious dignitaries: a sketch in group profiles », dans GOLOMBEK, SUBTELNY 1992, p. 23-28.

HOLOD 1973 :
HOLOD-TRETIAK, Renata, « The Monuments of Yazd, 1300-1450: Architecture, Patronage and Setting », Ph. D. Thesis, Harvard University, 1973 (non consultée).

HOLOD (éd.) 1974 :
HOLOD, Renata (éd.), *Studies on Isfahan, Proceedings of the Isfahan Colloquium*, Fogg Museum of Art, Harvard University, January 21-24, 1974, Chestnut Hill, Society for Iranian Studies, Journal of the Society for Iranian Studies, VII, 1-2, 1974.

HONARFAR 1344 sh.(A) :
HONARFAR, Loṭf Allâh, *Ganjine-ye Âṯâr-e Târikhi-ye Eṣfahân*, Eṣfahân, Saqafi, 1344 sh. (1965).

HONARFAR 1344 sh.(B) :
HONARFAR, Loṭf Allâh, *Râhnamâ-ye Eṣfahân*, Téhéran, Sâzmân-e jaleb-e sayâhân, 1344 sh. (1965).

HUTT 1971 :
HUTT, Antony, « Recent discoveries in Iran, 1969-70: A Major Islamic Monument », *Iran*, Londres, Journal of the British Institute of Persian Studies, IX, 1971, p. 159-160.

HUART 1987 :
HUART, Claude, « Kara-Koyûn-lu », dans *First Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill's, IV, 1987 [1913-1936], p. 741-746.

İPŞIROĞLU 1964 :
İPŞIROĞLU, Mazhar Ş., *Saray-Alben, Diez'sche Klebebände aus den Berliner Sammlungen*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1964.

İPŞIROĞLU 1980 :
İPŞIROĞLU, Mazhar Ş., *Chefs-d'œuvre du Topkapı, Peintures et miniatures*, Paris, Office du Livre, 1980.

JACKSON 1993 :
JACKSON, P., *Encyclopédie de l'Islam*, dir. C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs, Ch. Pellat, Leiden/New York/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, VII, 1993, p. 821-823.

JAMES 1992 :
JAMES, David, *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th centuries*. *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, III*, dir. Julian Raby, New York, The Nour Foundation, in association with Azimuth Editions/Oxford University Press, 1992.

JARRY 1972 :
JARRY, Jacques, « Inscriptions syriaques et arabes inédites du Ṭūr ʻAbdīn », *Annales islamologiques*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 10, 1972, p. 207-250.

JENKINS 1984 :
JENKINS, Marilyn, « Mamluk underglaze-painted pottery: Foundations for a future Study », *Muqarnas*, éd. Oleg Grabar, New Haven/Londres, Yale University Press, 2, 1984.

KADOI 2009 :
KADOI, Yuka, *Islamic Chinoiseries, The Art of Mongol Iran*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

KALUS 1992 :
KALUS, Ludvik, « Les armures des Timourides, des Aqqoyunlus et des Shirvanshahs », dans GOLOMBEK, SUBTELNY 1992, p. 158-167.

KARAMAĞALARI 1978 :
KARAMAĞALARI, Beyhan, « A Ceramic Oven Discovered in Ahlat », *Fifth International Congress of Turkish Art*,

éd. Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadò, 1978, p. 479-494.

KÂRANG, MINORSKY 1337 sh. :
KÂRANG, ‘Abdâl‘ali, MINORSKY, Vladimir, *Târikh-e Tabriz*, Téhéran, Ketâbforushi-ye Tehrân, 1337 sh. (1958).

KARÂNG 1347 sh. :
KARÂNG, ‘Abdâl‘ali, *Âṯar va Abnie-ye târikhi-e Tabriz*, Tabriz, 1347 sh. (1968).

KARÂNG 1350 sh. :
KARÂNG, ‘Abdâl‘ali, *Âbniye va âṯar-e târikhi-ye Maraghe*, Tabriz, 1350 sh. (1971).

KARÂNG 1972 :
KARÂNG, ‘Abdâl‘ali, *Âṯar-e bastâni-e Aẕarbâyjân*, Tabriz, 1351 sh. (1972).

KEHREN 1967 :
KEHREN, Lucien, « Brique émaillée du dôme de la grande mosquée de Samarkande », *Journal Asiatique*, Paris, Société Asiatique, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, CCLV, fasc. 2, 1967, p. 185-193.

KHOURY 1992 :
KHOURY, Nuha N.N., « The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture », *Muqarnas*, éd. Oleg Grabar, Leiden, Brill, 9, 1992, p. 11-28.

KIEFER 1956A :
KIEFER, Charles, « Les céramiques musulmanes d’Anatolie », *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, Sèvres, Société des Amis du Musée National de la Céramique, 4, 1956, p. 18-30.

KIEFER 1956B :
KIEFER, Charles, « Les céramiques siliceuses d’Anatolie et du Moyen Orient », *Bulletin de la société française de céramique*, 30 et 31, Paris, Société française de céramique, 1956.

KIEFER 1956-1957 :
KIEFER, Charles, « Caractéristiques techniques des principales productions céramiques d’Anatolie et du Moyen-Orient », *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, Sèvres, Société des Amis du Musée National de la Céramique, 5, 1956-1957, p. 48.

KLEISS 1971 :
KLEISS, Wolfram, « Bericht über Erkundungsfahrten in Iran im Jahre 1970 », *Archäeologische Mitteilungen aus Iran*, Berlin, Reimer, 4, 1970, p. 51-111.

KOMAROFF 1992 :
KOMAROFF, Linda, *The Golden Disk of Heaven: Metalwork of Timurid Iran*, Costa Mesa/New York, Mazda Publishers, 1992.

KONYAR 1936 :
KONYAR, Basri, *Diyarbekir Tarihi*, Istanbul, Ulus Basımevi, 1936.

KRAHL 1986 :
KRAHL, Regina, *Chinese ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul: A Complete Catalogue*, Londres/New York, Topkapi Saray Museum by Sotheby’s Publications, Harper and Row, 1986.

KÜHNEL 1931 :
KÜHNEL, Ernst, « Dated Persian Lustered Pottery », *Eastern Art*, Philadelphie, Memorial Hall-Fairmount Park, III, 1931, p. 221-236, pl. CXII et CXVIII.

KÜHNEL 1949 :
KÜHNEL, Ernst, *The Arabesque*, *Meaning and Transformation of an Ornament*, Grasse, Verlag für Sammler, 1949.

KURAN 1992 :
KURAN, Aptullah, « Süleymân the Magnificent’s Architectural Patronage », *Soliman le Magnifique et son temps*, éd. Gilles Veinstein, Actes du Colloque de

Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 7-10 mars 1990, Paris, La Documentation Française, 1992, p. 217-225.

LAMBTON 1995 :
LAMBTON, Ann K.S., « Shīrāz », *Encyclopédie de l'Islam*, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs, G. Lecomte, Leinden, E.J. Brill, IX, 1995, 491-497.

LAMM 1952 :
LAMM, Carl Johan, « Miniatures from the Reign of Bāyāzīd IIin a Manuscript Belonging to Uppsala University Library », *Orientalia Suecana*, Uppsala, éd. Orientala Suecana, I, 3/4, 1952, p. 95-114 et pl. I-XVI.

LANE 1939A :
LANE, Arthur, « The So-called « Kubachi » Wares of Persia », *Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, The Burlington Magazine, 75, 1939, p. 156-162.

LANE 1939B :
LANE, Arthur, *Guide to the collection of tiles*, Londres, Victoria and Albert museum, 1939.

LANE 1957 :
LANE, Arthur, « The ottoman pottery of Isnik », *Ars orientalis*, Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution – Fine arts department, University of Michigan, 2, 1957, p. 247-281.

LANE 1957 :
LANE, Arthur, *Later islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber and Faber, Londres, 1957.

LAPIDUS 1984 :
LAPIDUS, I.M., « Mamluk patronage and the arts in Egypt: Concluding Remarks », *Muqarnas*, dir. O. Grabar, New Haven/Londres, Yale University Press, 2, 1984.

LENTZ 1993 :
LENTZ, Thomas W., « Dynastic Imagery in Early Timurid Wall Painting », *Muqarnas*, Leiden, E.J. Brill, X, 1993, p. 254-265.

LINGS 1976 :
LINGS, Martin, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, Westerham, World of Islam Festival Trust, 1976.

LINGS 2005 :
LINGS, Martin, *Splendours of Qur'an Calligraphy and Illumination*, Londres, Thesaurus Islamicus Foundation, 2005.

LINGWOOD 2009 :
LINGWOOD, Chad G., « Jāmī's *Salāmān va Absāl* as an Esoteric Mirror for Princes in Its Âq Qoyūnlū Context », Ph.D., dir. Maria E. Subtelny, Toronto, University of Toronto, Department of Near and Middle Eastern Civilizations, 2009.

LORY 2004 :
LORY, Pierre, *La science des lettres en islam*, Paris, Éditions Dervy, 2004.

LOSENSKY 2006 :
LOSENSKY, Paul E., « Shahīdī Qumī : Poet Laureate of the Âqquyūnlū Court », dans *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East*, Studies in Honor of John E. Woods, éd. Judith Pfeiffer et Sholeh A. Quinn, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, p. 282-300.

MAHI (sous presse) :
MAHI, Khalida, « Tile Revetments from the 15th Century in Eastern Anatolia: A Problem of Attribution », dans *Symposium Proceedings At the Crossroads of Empires: 14th-15th Centuries Eastern Anatolia, 4th-6th May 2007, Istanbul, Varia Anatolica*, Deniz Beyazit, Simon Rettig (éd.), Paris, De Boccard (sous presse).

MAKARIOU 2002 :
MAKARIOU, Sophie (dir.), *Nouvelles acquisitions, Arts de l'Islam, 1988-2001*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

MALEK 1938 :
MALEK, Khân, « Un farmân d'Abū Naṣr Ḥasan Bahādur », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, III, fasc. II, 1938, p. 203-206.

MANTRAN 1991 :
MANTRAN, Robert, *L'expansion musulmane, VII^e-XI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

MASHKUR 1352 sh. :
MASHKUR, Moḥammad Javâd, *Târikh-e Tabriz tâ pâyân-e qarn-e nohom-e ḥejri*, Téhéran, Enteshârât-e anjoman-e âthâr-e melli, 1352 sh. (1973).

MASON 1997 :
MASON, Robert, « Mediaeval Iranian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study », *Iran*, Londres, The British Institute of Persian Studies, XXXV, 1997, p. 103-135.

MASON, GOLOMBEK 1991 :
MASON, Robert, GOLOMBEK Lisa, « Differentiating early Chinese-Influenced blue and white ceramics of Egypt, Syria, and Iran », dans *Archaeometry '90* – International Symposium on archaeometry, 2-6 avril 1990, Heidelberg, dir. E. Pernicka et G. Wagner, Basel/Boston/Berlin, Birkhäusen Verlag, 1991, p. 465-474.

MASSON, PUGACHENKORA 1978 :
MASSON, M.E., PUGACHENKORA, G.A., « Shakhri Syabz pri Timure i Ulugh Beke », traduit par J.M. Rogers (« Shahr-e Sabz from Timûr to Ulugh Beg »), *Iran*, Londres, The British Institute of Persian Studies, XVI, 1978, p. 103-126.

MASSON, PUGACHENKORA 1980 :
MASSON, M.E., PUGACHENKORA, G.A., « Shakhri Syabz pri Timure i Ulugh Beke », traduit par J.M. Rogers (« Shahr-e Sabz from Timûr to Ulugh Beg »), *Iran*, Londres, The British Institute of Persian Studies, XVIII, 1980, p. 121-144.

MAYER 1956 :
MAYER, Leo Ary, *Islamic Architects and Their Works*, Genève, Albert Kundig, 1956.

MAYER 1958 :
MAYER, Leo Ary, *Islamic Woodcarvers and Their Works*, Genève, Albert Kundig, 1958.

MEINECKE 1976 :
MEINECKE, Michael, *Fayencedekorationen seldschkischer Sakralbauten in Kleinasien*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1976 (2 vol.).

MEINECKE 1977 :
MEINECKE, Michael, « Die mamlukischen Fayencemosaikdekorationen : EineWerstätte aus Tabrîz in Kairo (1330-1350) », *Kunst des Orients*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1976/1977,1/2, 1977, p. 85-144.

MEINECKE 1985 :
MEINECKE, Michael, « Mamluk architecture. Regional architectural traditions », *Damaszener Mitteilungen*, Mainz am Rheim, Ph. Von Zabern, 2, 1985, p. 163-175.

MEINECKE 1988 :
MEINECKE, Michael, « Syrian Blue-and-white Tiles of the 9th/15th century », *Damaszener Mitteilungen*, Mainz am Rheim, Ph. Von Zabern, 3, 1988, p. 203-214.

MEINECKE 1996 :
MEINECKE, Michael, *Patterns of Stylistic Changes in Islamic Architecture – Local Traditions Versus Migrating Artists*, New York/Londres, New York University Press, 1996.

MÉLIKIAN-CHIRVANI 1971 :
MÉLIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, « Le royaume de Salomon. Les inscriptions persanes de sites achéménides », *Le monde iranien et l'islam, Sociétés et Cultures*, Genève/Paris, Librairie Droz/Librairie Minard, I, 1971, p. 1-41.

MÉLIKIAN-CHIRVANI 1973 :
MÉLIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, *Le bronze iranien*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1973.

MÉLIKIAN-CHIRVANI 1982 :
MÉLIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1982.

MÉLIKIAN-CHIRVANI 1987 :
MÉLIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, « The Lights of Sufi Shrines », *Islamic Art*, Genève/New York, The Bouschettini Foundation For Islamic and Asian Art, The Islamic Art Foundation, II, 1987, p. 117-147.

MÉLIKIAN-CHIRVANI 1991 :
MÉLIKIAN-CHIRVANI, Assadullah Souren, « Le livre des Rois, miroir du destin, II. Takht-e Soleyman et la symbolique du Shâh-nâme », *Studia Iranica*, Leiden, E.J. Brill, 20, fasc. 1, 1991, p. 33-147.

MELVILLE 1981 :
MELVILLE, Charles, « Historical Monuments and earthquakes in Tabriz », *Journal of the British Institute of Persian Studies*, Londres, The British Institute of Persian Studies, XIX, 1981, p. 159-177.

MERİÇ 1953 :
MERİÇ, Rıfkı Melül, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları*, Ankara, Feyz ve demokrat matbaasi, I : Vesikalar, 1953.

MESHKÂTI 1346 sh. :
MESHKÂTI, Noşrat Allâh, « Naẓari be târikh-e bâstân shenâsi-ye Kâshân va banâ'i-ye mashhur târikh-e masjed-e salimân », *Honar o Mardom*, Téhéran, 55, 1346 sh. (1967), p. 8-13.

MESHKÂTI 1349 sh. :
MESHKÂTI, Noşrat Allâh, *Fehrest-e banâhâ-ye târikhi va amâken-e bâstâni-ye Iran*, Téhéran, Farhang va Honar, 1349 sh. (1970).

MIGEON, SAKISIAN 1923 :
MIGEON, Gaston, SAKISIAN, Armenag Bey, « Les faïences d'Asie Mineure du XIIIe au XVIe siècle », *La Revue de l'art ancien et moderne*, dir. A. Dezarrois, Paris, Charavay, XLIII et XLIV, 1923, p. 347-364.

MILES 1974 :
MILES, George C., « The Inscriptions of the Masjed-e Jāmi' at Ashtarjān » » p. 89-98.

MINORSKY 1933 :
MINORSKY, Vladimir, « La Perse au XVe siècle entre la Turquie et Venise », *Publications de la Société des Études Iraniennes et de l'Art Persan*, Paris, Librairie Ernest Leroux, n° 8, 1933.

MINORSKY 1939 :
MINORSKY, Vladimir, « A Civil and Military Parade in Fârs in 881 (1476) », *Bulletin of the School of Oriental Studies*, Londres, School of Oriental Studies, 10, 1939.

MINORSKY 1953 :
MINORSKY, Vladimir, « The Clan the Qara-Qoyunlu rulers », *Fuad Köprülü*, Istanbul, Osman Yalçin Matbaasi, 1953, p. 391-395.

MINORSKY 1954 :
MINORSKY, Vladimir, « Jihān-shāh Qara-Qoyunlu and His Poetry », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Londres, The School of Oriental and African Studies, XVI, part 2, 1954, p. 271-297.

MINORSKY 1955 :
MINORSKY, Vladimir, « The Qarâ-Qoyunlû and the Qutb-Shâhs », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 17, Londres, School of Oriental and African Studies, 1955, p. 50-73.

MINORSKY 1960 :
MINORSKY, Vladimir, « Ak-Koyunlu », *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, E. J. Brill/Maisonneuve & Larose, I, 1960, p. 320-322.

MINORSKY 1978 :
MINORSKY, Vladimir, « Tabriz », *Encyclopédie de l'Islam*, dir. Emeri Johannes Van Donzel, B. Lewis et Pellat, Leiden/Paris, E. J. Brill's/Maisonneuve & Larose, X, 1978, p. 943-947.

MINORSKY, BOSWORTH 1989 :
MINORSKY, Vladimir, BOSWORTH, Clifford Edmund, « Mārdīn », *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, Brill/Éditions Maisonneuve & Larose, VI, 1989, p. 524-527.

MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1352 sh. :
MODARESI ṬABÂṬABÂ'I, Ḥosayn, *Farmânhâ-ye Turkmamân-e Qarâ Qoyulu va Âq Qoyunlu*, Qom, Mehr-e Qom, 1352 sh. (1973).

MODARESI ṬABÂṬABÂ'I 1354 sh. :
MODARESI ṬABÂṬABÂ'I, Ḥosayn, *Torbat-e Pâkân, Âthâr va banâhâ-ye qadimi Maḥadude-ye kanuni dâr al-mo'emin-e Qom*, Qom, Mehr-e Qom, 1354 sh. (1975).

Monuments historiques U.R.S.S.… [non daté] :
Les monuments historiques de l'Islam en U.R.S.S., (version quadrilingue : persan, russe, anglais, français), Tachkent, Direction spirituelle des musulmans de l'Asie centrale et du Kazakhstan, [non daté].

MORGAN 1995 :
MORGAN, Peter, « Some Far Eastern Elements in Coloured-ground Sultanabad Wares », *Islamic Art in the Ashmoleum museum*, éd. James Allan, Oxford, Oxford University Press, 2, 1995, p. 19-43.

MORTON 1976 :
MORTON, A. H., « Three Medieval Inscriptions from Ardabil », *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie*, Munich, 7-10 sept. 1976, Berlin, Dietrich Reimer Verlag in Berlin, 1976, p. 560.

MOṢTAFAVI 1343 sh. :
MOṢTAFAVI, Sayyed Moḥammad Tâqi, *Iqlim-e Pârs*, Anjoman-e Athar-e Melli, no. 48, 1343 sh. (1964).

MOULIÉRAC 1999 :
MOULIÉRAC, Jeanne, *Céramiques du monde musulman, collections de l'Institut du monde arabe et de J.P. et F. Croisier*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1999.

MUKMINOVA 1992 :
MUKMINOVA, Roziya Galieva, « Craftsmen and Guild Life in Samarqand », dans GOLOMBEK, SUBTELNY 1992, p. 29-35.

MUMINOV, RICHARD, SZUPPE (dir.) 1999 :
MUMINOV, Ashirbek, RICHARD, Francis, SZUPPE, Maria, (dir.), *Patrimoine manuscrit et vie intellectuelle de l'Asie centrale islamique*, Cahiers

d'Asie centrale, Tachkent/Aix-en-Provence, IFEAC/Édisud, 1999.

MUṢṬAFÂWI 1938 :
MUṢṬAFÂWI, Taki [MOṢTAFAVI, Sayyed Moḥammad Tâqi], « Le Masdjid-e Mawlanā de Tāiyābād », *Athār-é Īrān*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, III, fasc. II, 1938, p. 179-199.

NARÂQI 1374 sh. :
NARÂQI, Ḥasan, *Âṯâr-e târikhi-ye shahrestân-hâ-ye Kâshân va Naṭanz*, Téhéran, Anjoman-e Âṯâr va Mofâkher-e Farhangi, 1374 sh. (1995).

NAUMANN 1971 :
NAUMANN 1971, « Brennöfen für Glasurkeramik », *Istanbuler Mitteilungen*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 21, 1971, p. 173-190 et pl. 54-60.

NECIPOĞLU 1990 :
NECIPOĞLU, Gülru, « From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-century Ceramic Tiles », *Muqarnas*, éd. Oleg Grabar, Leiden, E. J. Brill, 7, 1990, p. 136-159.

NECIPOĞLU 1991 :
NECIPOĞLU, Gülru, *Architecture, Ceremonial, and Power, The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, The MIT Press/The Architectural History Foundation, 1991.

NECIPOĞLU 1992 :
NECIPOĞLU, Gülru, « Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice: Thoughts on a Recently Discovered Scroll and Its Late Gothic Parallels », dans GOLOMBEK, SUBTELNY 1992, p. 48-66.

NECIPOĞLU 1995 :
NECIPOĞLU, Gülru, *The Topkapi scroll – Geometry and ornament in islamic architecture : Topkapi Palace Library MS H. 1956*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

O'KANE 1976 :
O'KANE, Bernard, « The Madrasa al-Ghiyāṣiyya at Khargird », *Iran*, Londres, British Institute of Persian Studies, XIV, 1976, p. 79-92.

O'KANE 1979 :
O'KANE, Bernard, « Tāybād, Turbat-i Jām and Timurid Vaulting », *Iran*, Londres, British Institute of Persian Studies, XVII, 1979, p. 87-104.

O'KANE 1986 :
O'KANE, Bernard, « The Tiled Minbars of Iran », *Annales Islamologiques*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, XXII, 1986, p. 133-153.

O'KANE 1987 :
O'KANE, Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, Mazdâ Publishers, 1987.

O'KANE 1992 :
O'KANE, Bernard, « Poetry, Geometry and the Arabesque: Notes on Timurid Aesthetics », *Annales Islamologiques*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, XXVI, 1992, p. 63-78.

O'KANE 1993 :
O'KANE, Bernard, « From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design », *Ars Orientalis*, Washington, Freer Gallery of Art, 23, 1993, p. 249-268.

O'KANE 1995 :
O'KANE, Bernard, *Studies in Persian Art and Architecture*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1995.

O'KANE 2005 :
O'KANE, Bernard, « The Arboreal Aesthetic: Landscape, Painting and

Architecture from Mongol Iran to Mamluk Egypt », dans *The Iconography of Islamic Art, Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, éd. Bernard O'Kane, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 223-251.

O'KANE 2009 :
O'KANE, Bernard, *The Appearance of Persian on Islamic Art*, New York, Persian Heritage Foundation, 2009.

ÖNEY 1987 :
ÖNEY, Gönül, *Ceramic tiles in Islamic architecture*, Istanbul, Ada Press Publishers, 1987.

OTTO-DORN 1957 :
OTTO-DORN, Katharina, *Türkische Keramik*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1957.

ÖZ [n.d] :
ÖZ, Tahsin, *Turkish Ceramics*, Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, [n.d].

PACCARD 1980 :
PACCARD, André, *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*, Saint-Jorioz, éditions atelier 74, 1, 1980.

PELLETIER 1934 :
PELLETIER, René, *Sarajevo et sa région*, Paris, Éditions des Belles-Lettres, 1934.

PÉROUSE DE MONCLOS 2000 :
PÉROUSE DE MONCLOS, Jean-Marie, *Architecture : méthode et vocabulaire*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000 [1972].

POPE 1956 :
POPE, John Alexander, *Chinese Porcelains from the Ardabil Shrine*, Washington, Smithsonian Institution/Freer Gallery of Art, 1956.

POPE 1939 :
POPE, Arthur Upham, *A Survey of Persian Art*, Sopa, Ashiva, III-IV, 1981 [1939].

PORTER 1985 :
PORTER, Yves, « Un traité de Simi Neyšapuri (IX/XV^{e} s.), artiste et polygraphe », *Studia Iranica*, Leiden, E.J. Brill, 14, fasc. 2, 1985, p. 179-198.

PORTER 1991 :
PORTER, Yves, « Ateliers et module : production de manuscrits à peinture dans le monde indo-iranien », *Dabireh, Édition Internationale*, Vincennes, Association Behrouz, n° 1, novembre 1991, p. 95-106.

PORTER 1992 :
PORTER, Yves, *Peinture et Arts du livre*, Paris/Téhéran, Institut Français de Recherche en Iran, 1992.

PORTER 1993 :
PORTER, Yves, « Shangarf et Lâzhvard dans le monde iranien », *Res Orientales*, Bures-sur-Yvette, Groupe d'études pour la civilisation du Moyen-Orient, V, 1993, p. 147-157.

PORTER 1997A :
PORTER, Yves, « Origines et diffusion du cobalt utilisé en céramique à l'époque médiévale. Etude préliminaire », dans *La céramique médiévale en Méditerranée, Actes du VI^{e} congrès de l'AIECM2, Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995*, Aix-en-Provence, Narration Éditions, 1997, p. 505-512.

PORTER 1997B :
PORTER, Yves, « Décors émaillés dans l'architecture de pierre de l'Inde centrale : les monuments islamiques de Mandu (XV^{e}-XVI^{e} siècles) », *Archéologie islamique*, Paris, Maisonneuve & Larose, n° 7, 1997, p. 121-146.

PORTER 1998 :
PORTER, Yves, « Le quatrième chapitre du Jowhar-nâme-ye Nezâmi », dans le colloque *La science en Iran*, Téhéran, 1998.

PORTER 1999 :
PORTER, Yves « Technologie et mécénat : matériaux et odes de production de la céramique iranienne " médiévale" », dans *Matériaux pour l'histoire économique du monde iranien*, éd. Rika Gyselen et Maria Szuppe, Paris, Studia Iranica, Association pour l'avancement des études iraniennes, cahier 21, 1999, p. 51-78.

PORTER 2002 :
PORTER, Yves, « Les céramiques au lustre métallique dans le monde iranien, XII^e^-XIII^e^ s. », dans PORTER, RAVANELLI, CAIGER-SMITH 2002 , p. 3-27.

PORTER 2003 :
PORTER, Yves, « La réglure (mastar) : de la « formule d'atelier » aux jeux de l'esprit », *Studia Islamica*, Paris, Maisonneuve & Larose, 96, 2003, p. 55-74.

PORTER, DEGEORGE 2001 :
PORTER, Yves, DEGEORGE, Gérard, *L'art de la céramique dans l'architecture musulmane*, Paris, Flammarion, 2001.

PORTER, DEGEORGE 2009 :
PORTER, Yves, DEGEORGE, Gérard, *L'Inde des sultans. Architecture musulmane dans le sous-continent Indo-Pakistanais*, Paris, Flammarion, 2009.

PORTER, RAVANELLI, CAIGER-SMITH 2002 :
PORTER, Yves, RAVANELLI GUIDOTTI, Carmen, CAIGER-SMITH, Caiger, *Le décor lustré dans la céramique*, Actes du colloque tenu au Musée Ariana, le 16 novembre 2001, Renens, Gramatec SA, 2002.

PORTER V. 1995 :
PORTER, Venetia, *Islamic tiles*, Londres, The British Museum Press, 1995.

PROST 1917 :
PROST, Claude, *Les revêtements céramiques dans les monuments musulmans de l'Egypte*, Le Caire, Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 40, 1917.

PUGACHENKOVA 1963
PUGACHENKOVA, Galina A., « Ishrat-Khaneh and Ak-Saray, Two Timurids Mausoleums in Samarqand », *Ars Orientalis*, Ann Arbor, University of Michigan, The Department of the History of Art, 5, 1963, p. 177-189.

PUGACHENKOVA 1962 :
PUGACHENKOVA, Galina A., « Arkhitekturnye zametyki III : K kharakteristike chertezhei Bukharskogo mastera XVI veka » (Remarques sur l'architecture III : Au sujet des caractéristiques des dessins d'un maître de Bokhârâ au XVI^e^ siècle), *Iskusstvo Zodchikh Uzbekistana*, 1, 1962, p. 178-210.

QUIRING-ZOCHE 1987 :
QUIRING-ZOCHE, Rosemarie, « Âq Qoyunlū », *Encyclopædia Iranica*, éd. Ehsan Yarshater, Londres/New York, Routledge & Kegan Paul, II, 1987, p. 163-168.

RABY 1977-1978 :
RABY, Julian, « Diyarbakir: A Rival to Iznik », *Istanbuler Mitteilungen*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, Deutsches Archäologisches Institut, 27-28, 1977-1978, p. 429-459 et pl. 146-162.

RAFI'I 1352 sh. :
RAFI'I MEHRÂBÂDI, *Âṯar-e Melli-e Eṣfahân*, Téhéran, 1352 sh. (1973).

RAWSON 1984 :
RAWSON, Jessica, *Chinese Ornament, The Lotus and the Dragon*, New York, Holmes and Meier Publishers, 1984.

REITLINGER 1938 :
REITLINGER, Gerald, « Interim Period in Persian Pottery: An Essay in Chronological Revision », *Ars Islamica*, Ann Arbor, University of Michigan Press, V, 1, 1938, p. 155-178.

REMPEL' 1961:
REMPEL', Lazar Izrailevic, *Arkhitekturi ornament Uzbekistana*, Tashkent, Gor. Izd-vo Khudozh, lit-ry UzSSR, , 1961.

RETTIG 2001/2002 :
RETTIG, Simon, « Les inscriptions monumentales sous les dynasties turkmènes dans l'Iran du XV^e^ siècle », mémoire de maîtrise dirigé par Yves Porter, Université Aix-Marseille I, 2001/2002 (non publié).

RETTIG 2002/2003 :
RETTIG, Simon, « La production artistique sous les Turkmènes Qara-Qoyûnlû et Aq-Qoyûnlû au XV^e^ siècle entre Anatolie et monde iranien : perspectives de recherche », mémoire de DEA dirigé par Yves Porter, Université Aix-Marseille I, 2002/2003 (non publié).

RICHARD 1989 :
RICHARD, Francis, « *Dīvāni* ou *Ta'liq* : un calligraphe au service de Mehmet II, Sayyidi Muhammad Monši », dans DÉROCHE 1989, p. 89-93.

RICHARD 1996 :
RICHARD, Francis, « Un témoignage inexploité concernant le mécénat d'Eskandar Soltân à Esfahân », *Oriente Moderno*, Naples, Instituto per l'Oriente, 76, 1996, p. 45-72.

RICHARD 2003A :
RICHARD, Francis, « Autour de la naissance du *Nasta'liq* en Perse : Les écritures de chancellerie et le foisonnement des styles durant les années 1350-1400 », *Manuscripta Orientalia, Internation Journal for Oriental Manuscript Research*, Saint-Petersbourg, Thesa Publishers, 9, no. 3, 2003, p. 8-15.

RICHARD 2003B :
RICHARD, Francis, « Chancellerie et naissance de nouvelles écritures : la calligraphie persane », *Studia Islamica*, Paris, Maisonneuve & Larose, 96, 2003, p. 75-79.

RIEFSTAHL 1937 :
RIEFSTAHL, Rudolf, « Early turkish tile revetment in Edirne», *Ars islamica*, Ann Arbor, University of Michigan Press, IV, 1937, p. 249-281.

RIEGL 1992 :
RIEGL, Aloïs, *Questions de style*, *Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 1992.

ROBINSON 1958 :
ROBINSON, Basil W., *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford, Clarendon Press, 1958.

ROBINSON 1976 :
ROBINSON, Basil W., *Persian Paintings in the India Office Library*, A Descriptive Catalogue, Londres, Sotheby Parke Benet, 1976.

ROBINSON 1979 :
ROBINSON, Basil W., « The Turkman School to 1503 », dans *The Arts of the Book in Central Asia*, dir. Basil Gray, Paris/Londres, Serindia Publications, UNESCO, 1979, p. 215-247.

ROBINSON 1980 :
ROBINSON, Basil W., *Persian Paintings in the John Rylands Library, A descriptive catalogue*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1980.

ROBINSON 1991 :
ROBINSON, Basil W., *Fifteenth-century Persian Painting: Problems and Issues*, New York/Londres, New York University Press, 1991.

ROBINSON, GRUBE, MEREDITH-OWENS, SKELTON 1976 :
ROBINSON, Basil W. (éd.), GRUBE, Ernst, MEREDITH-OWENS, Glyn Munro, SKELTON, Robert W., *Islamic Painting and the Arts of the Book*, *The Keir Collection*, Londres, Faber and Faber Limited, 1976.

ROEMER 1960 :
ROEMER, Hans Robert, « Le dernier firman de Rustam Bahadur Aq Qoyunlu ? », *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* (BIFAO), Le Caire, IFAO, 59, 1960, p. 273-287.

ROEMER 1986 :
ROEMER, Hans Robert, « The Türkmen Dynasties » (chapitre 4) , dans *The Cambridge History of Iran*, Peter Jackson et Laurence Lockhart (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 6, 1986, p. 147-188.

ROGERS 1990 :
ROGERS, Michael J., « Siyah Qalam », dans *Persian Masters, Five centuries of Painting*, éd. Sheila R. Canby, Bombay, Marg Publications, 1990, p. 21-38.

ROGERS 1992 :
ROGERS, Michael, « Kara Mehmed Çelebi (Kara Memi) and the Role of the *ser-nakkâşân* », *Soliman le Magnifique et son temps*, éd. Gilles Veinstein, Actes du Colloque de Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 7-10 mars 1990, Paris, La Documentation Française, 1992, p. 227-238.

ROGERS 1995 :
ROGERS, Michael, *Empire of the Sultans: Ottoman Art from the Collection of Nasser D. Khalili*, Genève/Londres, Musée d'art et d'histoire/Nour Foundation in association with Azimuth Editions, 1995.

ROGERS 1996 :
ROGERS, Michael, « Centralisation and Timurid Creativity », *Oriente Moderno*, Naples, Instituto per l'Oriente, 26, 2, 1996, p. 533-550.

ROGERS, WARD 1980 :
ROGERS, Michael, WARD, R.M., *Süleyman the Magnificent*, Londres, 1988.

ROXBURGH 2001 :
ROXBURGH, David, *Prefacing the image – The writing of art history in sixteenth-century Iran*, Leiden, Brill, 2001.

ROXBURGH 2002 :
ROXBURGH, David J., « Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedures », *Muqarnas*, éd. Gülru Necipoğlu, Leiden, Brill, 19, 2002, p. 44-77.

ROXBURGH 2005 :
ROXBURGH, David J., *The Persian Album 1400-1600. From Dispersal to Collection*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005.

SAFADI 1978 :
SAFADI, Yasim Hamid, *Calligraphie islamique*, Paris, Éditions du Chêne, 1978.

SAKISIAN, Armenag, « Turkish miniatures », *Burlington Magazine for connoisseurs*, 87, Londres, The Burlington Magazine for connoisseurs, 1945, p. 224-232.

SALADIN 1907 :
SALADIN, Henri, *Manuel d'art musulman*, Paris, A. Picard, 1907.

SARRE 1910 :
SARRE, Friedrich, *Denkmäler persischer baukunst – Geschichtliche untersuchung und aufnahme muhammedanischer backsteinbauten in Vorderasien und Persien*, Berlin, Wasmuth, 1910.

SAUVAGET 1932 :
SAUVAGET, Jean, *Les monuments historiques de Damas*, Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1932 ;

SAUVAGET 1938 :
SAUVAGET, Jean, « Notes épigraphiques sur quelques monuments persans », *Ars Islamica*, Ann Arbor, University of Michigan Press, V, n° 1, 1938, p. 103-106.

SAUVAGET 1948 :
SAUVAGET, Jean, « Une signature de potier persan sur un tesson d'al-Fustât », *Ars Islamica*, Ann Arbor, University of Michigan Press, XIV, 1948, p. 148-149.

SAUVAIRE 1895 :
SAUVAIRE, Henri, « Description de Damas », *Journal Asiatique*, Paris, Ernest Leroux, 9e série, VI, 1895.

SAVORY 1964 :
SAVORY, R.M., « The Struggle for Supremacy in Persia after the death of Tīmūr », *Der Islam*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 40, 1, 1964, p. 35-65.

SCANLON 1984 :
SCANLON, George, « Mamluk pottery : more evidence from Fustat », *Muqarnas*, dir. Oleg Grabar, New Haven/Londres, Yale University Press, 2, 1984.

SCHIMMEL 1984 :
SCHIMMEL, Annemarie, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York/Londres, New York University Press, 1984.

SCHOTTEN MERKLINGER 1977 :
SCHOTTEN MERKLINGER, Elizabeth, « The *Madrasa* of Maḥmud Gāwān in Bīdar », *Kunst des Orients*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1976/1977,1/2, 1977, p. 144-157.

SCHVOERER, NEY, PEDUTO 2005 :
SCHVOERER, Max, NEY, Claude, PEDUTO, Paolo, (éd.), *Décor de lustre métallique et céramique glaçurée*, Centro Universario Europeo per i beni culturali, Scienze e materiali del patrimonio culturale, 7, Ravello, 2005.

SEVCENKO 1988 :
SEVCENKO, Margaret Bentley, (éd.), *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, Cambridge, Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988.

SEYLLER 1986 :
SEYLLER, John, « The School of Oriental and African Studies *Anvâr-i Suhayli*: the illustration of a *de luxe* Mughal manuscript », *Ars Orientalis*, Ann Arbor, University of Michigan, The Department of the History of Art, 16, 1986, p. 119-151.

SHISHKINA, PAVCHINSKAJA 1992 :
SHISHKINA, Galina V., PAVCHINSKAJA, Ludmilla V., « Les quartiers de potiers de Samarcande entre le IXe et le début du XIIIe siècle », dans *Terres secrètes*… 1992, p. 31-45.

SIDDIQUI 1990 :
SIDDIQUI, Atiq R., *The Story of Islamic Calligraphy*, Delhi, Sarita Book House, 1990.

SIMPSON 1993 :
SIMPSON, Marianna Shreve, « The Making of Manuscripts and the workings of the *kitab-khana* in Safavid Iran », dans *The Artist's Workshop*, dir. P.M. Lukchart, Studies in the History of Art, Washington, National Gallery of Art, 38, 1993.

SIROUX 1947 :
SIROUX, Maxime, « Le Masjid-e-djum'a de Yezd », *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 44, 1947, p. 119-176.

SIROUX 1971 :
SIROUX, Maxime, *Anciennes Voies et Monuments routiers de la région d'Isfahan*, Le Caire, Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1971.

SIROUX 1973 :
SIROUX, Maxime, « L'évolution des antiques mosquées rurales de la région d'Ispahan », *Arts asiatiques*, Paris, A. Maisonneuve, 26, 1973, p. 65-112.

SMITH 1961 :
SMITH, J.M., « Djalāyir, Djalāyirides », *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, E.J.Brill/Maisonneuve & Larose, II, 1961, p. 411-412.

SOUCEK 2000 :
SOUCEK, Priscilla P., « The Ann Arbor *Shahnama* and its Importance », dans *Persian Painting, From the Mongols to the Qajars*, Studies in honour of Basil W. Robinson, éd. R. Hillenbrand, Londres/New York, I. B. Tauris, 2000, p. 267-281.

SOURDEL-THOMINE 1973 :
SOURDEL-THOMINE, Janine, « Khaṭṭ », dans *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, IV, 1973, p. 1544-1554.

SOURDEL-THOMINE 1996 :
SOURDEL-THOMINE, Janine, « Kara Koyunlu », dans *Dictionnaire historique de l'islam,* Paris, PUF, 1996, p. 455-456.

SOUSTIEL 1985 :
SOUSTIEL, Jean, *La céramique islamique* – Le guide du connaisseur, Fribourg, Office du Livre de Fribourg, 1985.

SOUSTIEL, PORTER 2003 :
SOUSTIEL, Jean, PORTER, Yves, *Tombeaux de Paradis*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2003.

SÖZEN 1971 :
SÖZEN, Metin, *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, Istanbul, Dizgi ve Baskı/Gün Matbaasi, 1971.

SPULER 1960 :
SPULER, Bertold, *The Mongol Period – History of the Muslim world*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1960.

SPULER 1968 :
SPULER, Bertold, « Īlkhāns », *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, E.J.Brill/Maisonneuve & Larose, III, 1968, p. 1148-1151.

STCHOUKINE 1954 :
STCHOUKINE, Ivan, *Les peintures des manuscrits timûrides*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1954.

STCHOUKINE 1966 :
STCHOUKINE, Ivan, « Les peintures turcomanes et ṣafavies d'une Khamseh de Niẓâmî achevée à Tabrîz en 886/1481 », *Arts Asiatiques*, Paris, Maisonneuve, XIV, 1966, p. 3-16.

STCHOUKINE 1966-1971 :
STCHOUKINE, Ivan, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966 (vol. 1) - 1971 (vol. 2).

STCHOUKINE 1972 :
STCHOUKINE, Ivan, « La peinture à Baghdâd sous Sultân Pîr Budâq Qâra-Qoyûnlu », *Arts asiatiques*, Paris, Maisonneuve, XXV, 1972, p. 3-19.

SUBTELNY 1988A :
SUBTELNY, Maria, « Centralizing Reform and Its Opponents in the Late Timurid Period », *Iranian Studies*, Journal of the Society for Iranian

Studies, Hanovre, XXI, 2, 1988, p. 123-151.

SUBTELNY 1988B :
SUBTELNY, Maria, « Socioeconomic Bases of Cultural Patronage under the Later Timurids », *International Journal of Middle East Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 20, 4, 1988, p. 479-505.

SUBTELNY 2007 :
SUBTELNY, Maria, *Timurids in Transition, Turko-Persian Politics and Acculturation in Medieval Iran*, Leiden/Londres, Brill's Inner Asian Library, 2007.

SÜMER 1978 :
SÜMER, Faruk, « Karā-Koyunlu », dans *Encyclopédie de l'Islam*, dir. Emeri Johannes Van Donzel, Barry Lewis, Charles Pellat, Leiden/Paris, E. J. Brill's/Maisonneuve & Larose, IV, 1978, p. 607-611.

SÜMER 1369 sh. :
SÜMER, Faruk, *Qarâ Qoyunlu-hâ*, trad. par Vahâb Vali, Téhéran, Sherkat-e Enteshârât-e 'Alimi va Farhangi, 1369 sh. (1990) (tome 1).

SYKES 1902 :
SYKES, Major Percy Molesworth, *Ten thousand Miles in Persia or Eight years in Irân*, Londres, John Murray Albemarle Street, 1902.

Symposium on Central Asia… 1993 :
Proceedings of the 27th Meeting of Haneda Memorial Hall, Symposium on Central Asia and Iran, Haneda Memorial Hall, le 30 août 1993, Kyoto, Institute of Inner Asian Studies, Kyoto University, [s.d.].

SZUPPE 1993 :
SZUPPE, Maria, « Les résidences princières de Hérat. Problèmes de continuité fonctionnelle entre les époques timouride et safavide (1ère moitié du XVIe siècle) », dans *Études safavides*, dir. Jean Calmard, Paris/Téhéran, Institut Français de Recherche en Iran, 1993, p. 267-286.

SZUPPE 1994 et SZUPPE 1995 :
SZUPPE, Maria, « La participation des femmes de la famille royale à l'exercice du pouvoir en Iran safavide au XVIe siècle », *Studia Iranica*, Leuven, E. Peeters, 23, fasc. 2, 1994, p. 211-258 et 24, fasc. 1, 1995, p. 61-122.

SZUPPE 1997 :
SZUPPE, Maria, (dir.), *L'Héritage timouride, Iran – Asie centrale – Inde, XVe-XVIIIe siècles*, Tachkent/Aix-en-Provence, IFÉAC/Édisud, Cahiers d'Asie centrale, n° 3-4, 1997.

TABBAA 1991 :
TABBAA, Yasser, « The Transformation of Arabic Writing: Part 1, Qur'ānic Calligraphy », *Ars Orientalis*, Ann Arbor, University of Michigan, The Department of the History of Art, 21, 1991, p. 119-148.

TABBAA 1994 :
TABBAA, Yasser, « The Transformation of Arabic Writing: Part 2, The Public Text », *Ars Orientalis*, Ann Arbor, University of Michigan, The Department of the History of Art, 24, 1994, p. 119-147.

TAESCHNER 1960 :
TAESCHNER, F., article « Akẖlāṭ », *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve & Larose, I, 1960, p. 339-340.

TARBIYÂT 1377 sh. :
TARBIYAT, Moḥammad 'Ali, *Dâneshmandân-e Aẕârbayjân*, Téhéran, 1377 sh. (1999).

TESKE 1999 :
TESKE, Jef, *Ceramiek uit de Oriënt. Ceramics from the Orient*, Zwolle,

Waanders Uitgevers, Gemeentemuseum Den Haag, 1999.

THACKSTON 1990 :
THACKSTON, Wheeler M., « Treatise on Calligraphic Arts: A Disquisition on Paper, Color, Inks, and Pens by Simi of Nishapur », dans *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honor of Martin B. Dickson*, éd. Michael M. Mazzaoui et Vera B. Moreen, Salt Lake City, University of Utah Press, 1990, p. 219-228.

THACHSTON 1994 :
THACKSTON, Wheeler M., « The Role of Calligraphy », dans *The Mosque, History, Architectural Devlopment & Regional Diversity*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 43-53.

THACKSTON 2001 :
THACKSTON, Wheeler M., *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2001.

THIRIOT 1997 :
THIRIOT, Jacques, « Géographie du four de potier à barres d'enfournement », dans MARCHESI, Henri, THIRIOT, Jacques, VALLAURI, Lucy, (dir.), *Marseille, les ateliers de potiers du XIII^e siècle et le quartier Sainte-Barbe*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997, p. 345-368.

TITLEY 1978 :
TITLEY, Norah, « Istanbul or Tabriz ? The question of provenance of three 16th century Nevā'ī manuscripts in the British Library », *Oriental Art,* Londres, Oriental Art Magazine, XXIV, n° 3, 1978.

TITLEY 1983 :
TITLEY, Norah M., *Persian Miniature Painting and Its Influence of the Art of Turkey and India*, Londres, The British Library, 1983.

TORÂBI ŢABÂŢABÂ'I 1379 sh. :
TORÂBI ŢABÂŢABÂ'I, Sa'id Jamâl, *Masjed-e Kabud, Firuze al-Eslâm*, Tabriz, Enteshârât-e Mahd-e Âzâdi, 1379 sh. (2000).

TOUEIR 1974 :
TOUEIR, Kassem, « Céramiques mameloukes à Damas », *Bulletin d'Études Orientales*, Damas, Institut Français d'Études Arabes, XXVI-1973, 1974, p. 209-217.

TUNÇER 1973 :
TUNÇER, Orhan C., « Mardin – Cizre Kırmızı Medrese », *Vakıflar Dergisi*, Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, X, 1973, p. 425-434.

UZUNÇARŞILI 1969 :
UZUNÇARŞILI, İsmail Hakki, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu devletleri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1969.

UZUNÇARŞILI 1981-1986 :
UZUNÇARŞILI, I. H., « Osmanlı sarayı'nda ehl-i hıref (sanatkarlar) defterleri », *Belgeler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 11, 1981-1986, p. 24-65.

VAN BERCHEM, STRZYGOWSKI 1910 :
VAN BERCHEM, Max, STRZYGOWSKI, Josef, *Amida*, Heidelberg/Paris, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung/Ernest Leroux, 1910.

VAN BRUINESSEN, BOESCHOTEN 1988 :
VAN BRUINESSEN, Martin, et BOESCHOTEN, Hendrik, *Evliya Çelebi in Diyarbakir*, *The relevant section of the Seyahatname edited with translation, commentary and introduction*, Leiden, E. J. Brill, 1988.

VON FOLSACH 2001 :
VON FOLSACH, Kjeld, *Arts from the World of Islam in the David Collection*, Copenhague, David Collection, 2001.

WATSON 1975 :
WATSON, Oliver, « Persian Lustre Ware, From the 14th to the 19th centuries », dans *Le monde iranien et l'Islam*, Paris, Société d'Histoire de l'Orient, III, 1975, p. 63-80.

WATSON 1985 :
WATSON, Oliver, *Persian Lustre Ware*, Londres, Faber and Faber, 1985.

WATSON 2004 :
WATSON, Oliver, *Ceramics from Islamic Lands*, The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, Londres, Thames and Hudson, 2004.

WELCH 1972 :
WELCH, Stuart Cary, *A King's Book of Kings, The Shah-nameh of Shah Tahmasp*, Londres, Thames and Hudson, in association with The Metropolitan Museum of Art, New York, 1972.

WELCH 1979 :
WELCH, Anthony, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, New York, The Asia Society, 1979.

WELCH 1982 :
WELCH, Anthony, WELCH, Stuart Cary, *Arts of the Islamic Book, The collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Ithaca/Londres, The Asia Society, by Cornell University Press, 1982.

WERNER 2003 :
WERNER, Christopher, « Ein Vaqf für meine Töchter Hâtûn Ğân Bêgum und die Qarâ Quyûnlû Stiftungen zur ‚Blauen Moschee' in Tabriz », *Der Islam*, Berlin/New York, Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orient Walter de Gruyter, 80/1, 2003, p. 94-109.

WHITEHOUSE 1968 :
WHITEHOUSE, David, « Excavations at Siraf: First Interim Report », *Iran*, Londres, British Institute of Oriental Studies, VI, 1968, p. 1-22.

WHITEHOUSE 1969 :
WHITEHOUSE, David, « Excavations at Sīrāf: Second Interim Report », *Iran*, Londres, British Institute of Persian Studies, VII, 1969, p. 39-62.

WIET 1933 :
WIET, Gaston, *L'exposition persane de 1931*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1933.

WIET , HAUTECOEUR 1932 :
WIET, Gaston, HAUTECOEUR, _, *Les Mosquées du Caire*, Paris, E. Leroux, 1932.

WILBER 1939 :
WILBER, Donald N., « The Development of Mosaic Faïence in Islamic Architecture in Iran », *Ars Islamica*, Ann Arbor, University of Michigan Press, VI, 1939, p. 26-47.

WILBER 1955 :
WILBER, Donald N., *The Architecture of Islamic Iran: The Il Khânid period*, Princeton, Princeton University Press, 1955.

WILBER 1962 :
WILBER, Donald N., *Persian Gardens & Gardens Pavilions*, Rutland/Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1962.

WILBER 1972 :
WILBER, Donald N., *The Masjed-i Atiq of Shiraz*, Shirâz, The Asia Institute of Pahlavi University, 1972.

WILBER 1979 :
WILBER, Donald N., « The Timurid Court: Life in Gardens and Tents », *Iran*, Londres, The British Institute of Persian Studies, 17, 1979, p. 127-134.

WILBER 1981 :
WILBER, Donald N., « A very old Flat Weave ? », *Hali*, Londres, Oguz Press Limited, 3, n° 4, 1981, p. 309.

WILBER, MINOVI 1938 :
WILBER, Donald N., et MINOVI, M., « Notes on the Rab'-i-Rashidi », *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, New York, American Institut for Iranian Art and Archaeology, V, n° 3, juin 1938, p. 247-254.

WOODS 1976 / WOODS 1999 :
WOODS, John E., *The Aqqoyunlu : Clan, Confederation, Empire : A Study of 15th century Turko-Iranian Politics*, Chicago, Bibliotheca Islamica, 1999 [1976].

WOODS 1987 :
WOODS, John E., « The Rise of Tīmūrid Historiography », *Journal of Near Eastern Studies*, Chicago, The University of Chicago, 46, 2, 1987, p. 81-108.

WOODS 1990 :
WOODS, John E., « Timur's Genealogy », *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in honor of Martin B. Dickson*, éd. Michael M. Mazzaoui et Vera B. Moreen, Salt Lake City, University of Utah Press, 1990.

WULFF 1966 :
WULFF, Hans E., *The Traditional Crafts of Persia*, Their development, Technology, and Influence on Eastern and Western Civilizations, Cambridge/Londres, The M.I.T Press, 1966.

WULZINGER, WATZINGER 1924 :
WULZINGER, Karl, WATZINGER, Carl, *Damaskus die islamische Stadt*, Berlin/Leipzig, Walter de Gruyter & Co, 1924.

WÜRFEL 1974 :
WÜRFEL, Kurt, *Isfahan. nisf-i-dschahan das ist die Hälfte der Welt*, Zürich, Raggi Verlag Küsnacht, 1974.

YAZDANI 1947 :
YAZDANI, G., *Bidar, Its history and monuments*, Oxford, 1947.

YENIŞEHIRLIOĞLU 1980 :
YENIŞEHIRLIOĞLU, Filiz, « Les revêtements de céramique dans les édifices ottomans du XVIème siècle », thèse de doctorat, sous la direction de Janine Sourdel-Thomine, Université Paris IV – Sorbonne, soutenue en décembre 1980.

YENIŞEHIRLIOĞLU 1985 :
YENIŞEHIRLIOĞLU, Filiz, « Les grandes lignes de l'évolution du programme décoratif en céramique des monuments ottomans au cours du XVIème siècle », *Erdem*, I, 2, 1985, p. p. 456-472.

YENIŞEHIRLIOĞLU 1987 :
YENIŞEHIRLIOĞLU, Filiz, « Les revêtements de céramique dans les édifices ottomans de Diyarbakir au XVIème siècle », *Ars Turcica. Akten des VI – Internationalen Kongresses für türkische Kunst München vom 3 bis 7 september 1979*, Munich, Maris, 1987.

YOSHIDA 1975 :
YOSHIDA, Mitsukuni, *In Search of Persian Pottery*, New York, Weatherhill, 1975.

YŪSOFĪ 1990 :
YŪSOFĪ, Gholâm-Ḥosayn, « Calligraphy », dans *Encyclopaedia Iranica*, éd. Ehsan Yarshater, Londres/New York, Routledge & Kegan Paul, IV, 1990, p. 680-718.

ZARINEBAF-SHAHR 2006 :
ZARINEBAF-SHAHR, Fariba, « Cross-Cultural Contacts in Eurasia : Persianate Art in Ottoman Istanbul », dans *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East*, Studies in Honor of John E. Woods, éd. Judith Pfeiffer et Sholeh A. Quinn, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, p. 529-541.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Âge d'or… 2005 :
L'Âge d'or des Sciences arabes, exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe, Paris, 25/10/05-19/03/06 ; Paris, Le Pommier , 2005.

Age of Süleyman… 1987 :
The Age of Süleyman the Magnificient, éd. Esin Atıl, exposition présentée à la National Gallery of Art, Washington, 25/01-17/05/1987 ; Art Institute, Chicago, 14/06-07/09/1987 ; Metropolitan Museum of Art, New York, 04/10/1987-17/01/1988 ; New York, Harry N. Abrams, 1987.

Arabesques… 1989 :
Arabesques et jardins de paradis, exposition présentée au Musée du Louvre, Paris, 16/10/89-15/01/90 ; Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.

Arts of Islam… 1976 :
The Arts of Islam, exposition présentée à la Hayward Gallery, Londres ; Londres, Art Council of Great Britain, 1976.

Bellini and the East 2005 :
Bellini and the East, dir. Caroline Campbell et Alan Chong, exposition présentée au Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 14/12/2005-26/03/2006 ; à la National Gallery, Londres, 12/04-25/06/2006 ; Londres, Yale University Press, 2005.

Calife, prince et potier… 2002 :
Le calife, le prince et le potier. Les faïences à reflet métalliques, dir. Vincent Pomarède, exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, 02/03 au 22/05/2002 ; Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Calligraphie islamique… 1989 :
Calligraphie islamique, Textes sacrés et profanes, exposition itinérante présentée au Musée d'art et d'histoire de Genève, 26/06-02/10/1988 ; au Royal Hospital Kilmainham, Dublin, 01/12/88-08/01/1989 ; à la Zamana Gallery, Londres, 26/01-26/03/1989 ; au Museum Rietberg, Zurich, 20/04-31/08/1989 ; et à la Jordan National Gallery, Amman, 13/09-11/11/1989 ; Genève, Éditions du Tricorne, 1988.

Catalogue… 1931 :
Catalogue of the International Exhibition of Persian Art, exposition présentée à la Royal Academy of Arts, Londres, 07/01 au 28/02/1931 ; Londres, Office of the Exhibition, 1931.

Chefs-d'œuvre… 2006 :
Chefs-d'œuvre de la collection des arts de l'Islam du musée du Louvre, exposition présentée au National Museum, Riyad, 06/03 au 06/05/2006, Musée du Louvre/National Museum/Supreme Commission for Tourism, Paris/Riyad, 1427 h./2006.

Hunt for paradise… 2003 :
Hunt for paradise: Court Art of Safavid 1501-1576, éd. Sheila R. Canby, Ron Thompson, exposition présentée à l'Asia Society Museum, New York, 16/10/2003-18/01/2004 ; Museo Poldi Pezzoli, Milan, 23/02-28/06/2004 ; Milan/Londres, Skira/Thames & Hudson, 2003.

Ink and Gold… 2006 :
Ink and Gold, Islamic Calligraphy, éd. Marcus Fraser, Will Kwiatkowski, exposition présentée au Museum für Islamische Kunst, Berlin, 14/07-31/08/2006 ; Berlin/Londres, Museum für Islamische Kunst/Sam Fogg, 2006.

Legacy of Gengis Khan… 2002 :
The Legacy of Gengis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353, éd. Linda Komaroff et Stefano Carboni, exposition présentée au Metropolitan Museum of Art, New York, 05/11/2002-16/02/2003 ; au Los Angeles County Museum of Art, Los Angelès, 13/à4-27/07/2003 ; New York/New Haven, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2002.

Metalwork Treasures… 2002 :
Metalwork Treasures from the Islamic Courts, éd. James Allan, exposition présentée au Marriott Gulf Hotel, Doha, 21-29/03/2002 ; Londres/Doha, Islamic Art Society/Museum of Islamic Art, 2002.

Mind, Heart, and Hand… 2004 :
From Mind, Heart, and Hand. Persian, Turkish, and Indian Drawings from the Stuart Cary Welch Collection, dir. Stuart Cary Welch et Kimberly Masteller, exposition présentée à l'Asian Art Museum de San Francisco, 17/09-28/11/2004, et à l'Arthur M. Sackler Gallery, Harvard University Art Museums, à Cambridge, 19/03-12/06/2005; New Haven/ Londres/Cambridge, Yale University Press/Harvard University Art Museums, 2004.

Persian Courts… 1992 :
Art of the Persian Courts. Selections from the Arts and History Trust Collection, éd. Abolala Soudavar, exposition itinérante inaugurée au Los Angeles County Museum of Art, Los Angelès ; New York, Rizzoli, 1992.

Purs décors… 2007 :
Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e^ siècle, dir. Rémi Labrusse, catalogue de l'exposition « Purs décors ? Chefs-d'oeuvre de l'Islam aux Arts Décoratifs » présentée au Musée des Arts décoratifs, Paris, 11/10/07-13/01/08 ; Paris, Les Arts Décoratifs/Musée du Louvre Éditions, 2007.

Reflets d'or 2008 :
Reflets d'or, D'Orient en Occident, La céramique lustrée, IX^e^-XV^e^ siècle, exposition présentée au Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, Paris, 09/04/08-01/09/08 ; Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2008.

Renaissance of Islam… 1981 :
Renaissance of Islam: Art of the Mamluks, éd. Esin Atıl, exposition itinérante organisée par la Smithsonian Institution ; Washington, Smithsonian Institution press, 1981.

Splendeurs persanes… 1997 :
Splendeurs persanes. Manuscrits du XII^e^ au XVII^e^ siècle, éd. Francis Richard, exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France, Paris, 27/11/1997-01/03/1998 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

State Museum… s. d. :
The State History Museum of Armenia, Erevan, Museums of Armenia/ALMA, s.d.

Sultan, Shah, ... 1996 :
Sultan, Shah, and Great Mughal. The history and culture of the Islamic world, éd. Kjeld von Folsach *et al.*, exposition présentée au National Museum, Copenhague ; Copenhague, The National Museum, 1996.

Terres secrètes... 1992 :
Terres secrètes de Samarcande, Céramiques du VIII^e^ au XIII^e^ siècle, dir. Jeanne Mouliérac, exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe, Paris, 26/06-27/09/1992 ; au Musée de Normandie, Caen, 23/10/1992-25/01/1993 ; au Musée des Augustins, Toulouse, 04/03-07/06/1993 ; Paris/Caen/Toulouse, IMA/Musée de Normandie/Musée des Augustins, 1992.

Timur... 1989 :
Timur and the Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, éd. Thomas W. Lentz et Glenn D. Lowry, exposition présentée à la Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, 16/04-06/07/1989 ; Los Angeles County Museum of Art, Los Angelès, 13/08-05/11/1989 ; Los Angelès, Museum Associates, 1989.

Turks… 2005 :
Turks, A Journey of Thousand Years, 600 – 1600, éd. David Roxburgh, exposition présentée à la Royal Academy of Arts, Londres, 22/01-12/04 2005 ; Londres, Royal Academy of Arts, 2005.

Venise et l'Orient… 2006 :
Venise et l'Orient, 828-1797, éd. Stefano Carboni, exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe, Paris, 2/10/2006 au 18/2/2007, et au Metropolitan Museum of Art, New York, 26/3 au 8/7/2007 ; Paris, IMA/Gallimard, 2006.

Vert et brun… 1995 :
Le vert et le brun, de Kairouan à Avignon, céramiques du X^e^ au XV^e^ siècle, exposition itinérante présentée à la Chapelle de la Vieille Charité à Marseille, 17/11/1995 au 29/02/1996 ; puis à Valence (Espagne), printemps 1996 ; Faenza (Italie), automne 1996 ; IMA, Paris, hiver 1997 ; Lisbonne (Portugal), automne 1997 ; Avignon, Musées de Marseille/Réunion des Musées Nationaux, 1995.

Wonders of the Age… 1979 :
Wonders of the Age, Masterpieces of Early Safavid Painting, éd. Stuart Cary Welch, exposition présentée à la British Library, Londres, 10/08-28/10/1979 ; à la National Gallery of Art, Washington, 16/12/1979-02/03/1980 ; au Fogg Art Museum, Cambridge, 30/02-18/06/1980 ; Cambridge, Fogg Art Museum/Harvard University, 1979.

CATALOGUES DE VENTES PUBLIQUES

Art arabe des collections du comte de Toulouse Lautrec, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 25 septembre 1998.

BOISGIRARD & ASSOCIES
Boisgirard & Associés, Drouot, Paris, vente du 3 décembre 1991.
Boisgirard & Associés, Drouot, Paris, vente du 2 mars 1994.
Boisgirard & Associés, Drouot, Paris, vente du 30 juin 1999.
Boisgirard & Associés, Drouot, Paris, vente du 19 mars 2003.
Boisgirard & Associés, Drouot, Paris, vente du 19 octobre 2003.

Boisgirard & Associés, Drouot, Paris, vente du 19 mars 2004.

BONHAMS

Bonhams, Londres, vente des 13 et 14 octobre 1999.

Bonhams, Londres, vente du 12 avril 2000.

Bonhams, Londres, vente du 29 avril 2004.

Bonhams, Londres, vente du 28 avril 2005.

Bonhams, Londres, vente des12 et 13 octobre 2005.

Bonhams, Londres, vente du 6 avril 2006.

CHRISTIE'S – LONDRES

Christie's, Londres, vente des 26 et 28 avril 1994.

Christie's, Londres, vente du 14 octobre 1997.

Christie's, Londres, vente du 28 avril 1998.

Christie's, Londres, vente du 15 octobre 2002.

Christie's, Londres, vente du 29 avril 2003.

Christie's, Londres, vente du 27 avril 2004.

Christie's, Londres, vente du 15 octobre 2004.

Christie's, Londres, vente du 4 avril 2006.

CHRISTIE'S – PARIS

Christie's, Paris, vente des 31 mai et 1er juin 2006.

CHRISTIE'S – SOUTH KENSINGTON

Christie's, South Kensington, vente du 18 octobre 2001.

Christie's, South Kensington, vente du 25 avril 2002.

Christie's, South Kensington, vente du 30 avril 2004.

Christie's, South Kensington, vente du 15 octobre 2004.

Collection Jean Soustiel, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 6 décembre 1999.

David Kahn et associés, Paris, vente du 7 novembre 2003.

Étude Daussy – Ricqlès, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 14 décembre 1990.

François de Ricqlès, *Arts d'Orient*, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 2 juillet 1993.

François de Ricqlès, *Arts d'Orient*, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 21 mars 1996.

Piasa Paris, vente du 7 juin 2004.

Pierre Bergé & Associés, *Arts d'Orient, Extrême-Orient, Archéologie*, Drouot – Richelieu, Paris, vente du 28 mai 2008.

SOTHEBY'S – LONDRES

Sotheby's, Londres, vente du 12 octobre 1981.

Sotheby's, Londres, vente des 12 et 13 octobre 1982.

Sotheby's, Islamic Works of Art, Carpets and Textiles, Londres, vente du 18 avril 1984.

Sotheby's, Londres, vente des 15 et 16 octobre 1985.

Sotheby's, Londres, vente du 15 octobre 1986.

Sotheby's, Londres, vente des 24 et 25 avril 1991.

Sotheby's, Londres, vente du 22 et 23 octobre 1992.

Sotheby's, Londres, vente du 24 avril 1997.

Sotheby's, The Turkish sale, Londres, vente du 16 octobre 1998.

Sotheby's, Londres, vente du 14 octobre 1999.

Sotheby's, Londres, vente du 13 avril 2000.

Sotheby's, Londres, vente du 3 mai 2001.
Sotheby's, Londres, vente du 13 octobre 2004.
Sotheby's, Londres, vente du 27 avril 2005.

SOTHEBY'S – NEW YORK
Sotheby's, New York, vente du 15 juin 1979.
Sotheby's, New York, vente du 10 décembre 1981.
Sotheby's, New York, vente du 29 novembre 1989.

SITOGRAPHIE

La présente sitographie n'a pas pour objectif de répertorier l'ensemble des sites traitant des turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu, mais simplement de présenter des sites internet fiables donnant accès à des photographies de décors architecturaux.

Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art : Base de données des collections : http://quod.lib.umich.edu/cgi/i/image/image-idx?c=musart;rgn1=musart_keywords1;back=back1269599463;sort=relevance;size=20;q1=shahnama;start=1;type=boolean;view=thumbfull

ArchNet : Site internet développé par la MIT School of Architecture and Planning, Cambridge, avec le soutien de l'Aga Khan Trust for Culture (accès à des photographies de sites) : www.archnet.org/library

Art Institute of Chicago, Chicago : Page présentant l'exposition « Arthur Pope and the New Survey of Persian Art » (17 juillet-3 octobre 2010) (publication en ligne d'un panneau décoratif, Iran, XV^e siècle, ayant appartenu à Arthur Upham Pope) : http://www.artic.edu/aic/exhibitions/exhibition/Pope

Barakat Gallery : Site internet de la Galerie Barakat, à Beverly Hills et Londres, présentant des objets d'arts islamiques en vente : http://www.barakatmuseum.com/store/index.cfm/FuseAction/subcatItemsDetails/UserID/0/CFID/33453019/CFTOKEN/87037610/CategoryID/69/SubCategoryID/939.htm

Bibliothèque nationale de France, Paris : Base de données des manuscrits enluminés de la BnF, Mandragore : http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html

Christie's : http://www.christies.com/departments/islamic-art/ : Publication en ligne de photos d'œuvres passées en vente dans les différentes maisons de vente Christie's.

Cleveland Museum of Art, Cleveland : Site Officiel (176 œuvres en ligne avec photographies) : http://www.clevelandart.org/explore/department.asp?deptgroup=4&

Courtauld Institute of Art, Londres : Mise en ligne de photographies, et notamment des clichés que Robert Byron réalisa en Iran : http://www.courtauldimages.com/viewCollection.php?collectionId=429

Freer Gallery of Art/Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington : Site officiel (de nombreuses photographies accompagnées d'un bref cartel, quelques carreaux) : http://www.asia.si.edu/collections/results.cfm?group=Islamic

Iran Chamber Society : Convertisseur de calendrier (grégorien/hégire/shamsi) : http://www.iranchamber.com/calendar/converter/iranian_calendar_converter.php

Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles : Site officiel (photographies de certaines œuvres avec cartels explicatifs) : www.lacma.org

Royal Ontario Museum, Ontario (ROM) : Site officiel (photographies en ligne, avec une notice détaillée) : http://images.rom.on.ca/public/index.php?function=browse&action=selected&tbl=aa&filter=aa_coll&fid=18&sid=&ccid=

SHACULTIM (SHAhrizabz CULture TIMouride) : Site internet autour des fouilles du site timouride de Shâhr-e Sabz (Ouzbékistan) ; présente notamment des tessons et fragments de carreaux retrouvés sur le site (photographies de bonne qualité et analyses) : http://www.culture-timouride.com/

Victoria and Albert Museum, Londres : Site officiel (page d'accueil pour effectuer des recherches dans les collections) : http://images.vam.ac.uk/indexplus/page/Home.html

POÉSIES CHOISIES

Les principaux poèmes jalonnant discrètement cette recherche sont extraits des œuvres suivantes :

BAUDELAIRE, Charles, « Petits poèmes en prose », dans *Poètes français des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, éd. Daniel Leuwers, Paris, Le Livre de Poche, 1987.

BOILEAU, Nicolas, *Satires*, VIII, « A.M.M…. Docteur de Sorbonne », dans *Œuvres Poétiques*, Paris, La Renaissance du Livre, s.d.

CENDRARS, Blaise, « Feuilles de route », dans *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Denoel, 1987.

CHAR, René, *Lettera amorosa*, Paris, Gallimard, Nrf, 2007.

GAUTIER, Théophile (1811-1872), « L'Art », dans *Émaux et Camées*, Paris, 1852.

HUGO, Victor, « Aurore » et « VIII, Suite », dans *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de Poche, 1985.

LAMARTINE, Alphonse, « Le lac », dans *Poètes français des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, éd. Daniel Leuwers, Paris, Le Livre de Poche, 1987.

MUSSET (De), Alfred, « Un mot sur l'art moderne », dans *Œuvres de Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1867.

QUENEAU, Raymond, « Pour un art poétique », dans *Le Chien à la mandoline*, publié dans *Raymond Queneau, un poète*, éd. François Caradec, Paris, Gallimard, 1982.

RIMBAUD, Arthur, « Villes », dans *Illuminations*, Paris, Gallimard, Nrf, 1984.

GLOSSAIRE

« Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
Créé, par qui ? forgé, par qui ? jailli de l'ombre ;
Montant et descendant dans notre tête sombre,
Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau ;
Formule des lueurs flottantes du cerveau. »

Victor Hugo (1802-1885)

Âb anbar (n. persan)
Citerne.

Arabesque
Composition décorative dont les circonvolutions forment une figure végétale. Elle est constituée de un, deux, voire de trois réseaux végétaux se superposant ou s'entrecroisant.

Bannâ'i
De *bannâ'*, « maçon ». Désigne un mode décoratif constitué de briques à glaçures monochromes en parement.

Boq'e
Institution religieuse, généralement un mausolée.

Chahâr su
Carrefour couvert dans un *bâzâr*.

Darb
Porte ; rue.

Emâmzâde
Sanctuaire élevé pour sur la sépulture d'un saint personnage. Le terme désigne aussi un descendant d'imam.

Émir
De l'arabe *amîr* : Commandant militaire.

Entrelacs
Structure en réseau(x), de nature géométrique mais pouvant supporter un décor végétal. Sans point de commencement ni d'achèvement, l'entrelacs suit une articulation qui s'enchaîne indéfiniment.

Eyvân
Grande salle voûtée en berceau, ouverte par un côté sur une cour.

Farmân
Firman. Édit législatif ou décret princier émanant des chancelleries.

Fleuron
Ornement en forme de fleur stylisée.

Gonbad
Coupole ; mausolée couvert d'une coupole.

Ḥâjj
Titre placé devant le nom d'un individu ayant fait le pèlerinage à La Mecque.

Ḥajjâr
Tailleur de pierre.

Jadval
Lignes de couleur encadrant les pages d'un manuscrit.

Kâshi
Carreau de céramique.

Kâshi tarâsh
Coupeur de carreaux.

Kâteb
Calligraphe.

Ketâb-khâne
Bibliothèque ou atelier-bibliothèque royal. Lieu de copie et d'illustration des manuscrits, mais aussi de conception de cartons pour les décors.

Khâneqâh
Institution charible chargée de l'accueil des derviches et lieu de résidence des confréries soufies.

Khâqân
Titre turc désignant l'autorité.

Kilil
Se dit d'un arc formant un décrochement plat.

Langar
Couvent de derviches.

Ligne noire
Expression définie par Yves Porter pour désigner un mode de décor polychrome, dans lequel les émaux sont séparés par une ligne noire composée principalement de chromite.

Mastar
Réglure d'un manuscrit régissant la mise en page du texte, voire des peintures et enluminures.

Maydân
Place.

Me'mâr
Architecte.

Médaillon
Ornement structurant un décor ; le terme désigne une forme fermée circonscrivant un motif. Ainsi, le médaillon peut aussi bien se composer de deux demi-palmettes affrontées et jointes à leurs extrémités, que se présenter sous la forme d'un simple cercle polylobé.

Mirzâ
Titre d'un prince de sang royal. Peut également désigner un lettré.

Moḥaddeṯ
Transmetteur ou connaisseur des traditions du Prophète (*ḥadiṯ*).

Monshi
Secrétaire de chancellerie et, par extension, calligraphe.

Mosalla
Espace de rassemblement ouvert pour la célébration des principales fêtes religieuses.

Najjâr
Menuisier, charpentier.

Naqqâsh
Dessinateur. Le terme peut désigner un peintre de manuscrits autant que le concepteur d'un décor architectural.

Nisba
Partie du nom d'un individu se référant à son origine.

'Olamâ
Classe religieuse ; docteur de la loi islamique.

Ostâd
Maître artisan.

Pishṭâq
Portail d'entrée extérieur, constitué d'une demi voûte inscrite dans un mur-écran rectangulaire.

Sayyed
Descendant du Prophète Moḥammad.

Shaykh
Titre désignant un homme ayant acquis sagesse et expérience, auquel on confit par conséquent l'autorité. Le terme peut désigner également un éminent savant, un

maître d'enseignement de l'islam, ou encore certains mystiques.

Sultan
De l'arabe *sulṭân* : Détenteur de la suprême autorité séculaire. Le titre de sultan fut un surnom honorifique décerné par le calife, mais à partir du XII^e^ siècle, il est revendiqué par tout souverain indépendant.

Turkmène
Employé depuis le IX^e^ siècle, initialement sous la forme plurielle persane *torkmânân*, le terme désigne les nombreux peuples turcophones d'Asie centrale. De nos jours, il définit également les habitants du Turkménistan.
Afin de distinguer les dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu de ces différents turkmènes, Jean Soustiel proposait de les désigner par le vocable « turcoman » : le terme, aujourd'hui jugé désuet, est cependant tombé dans l'oubli. Dans le cadre de la présente recherche, le nom « turkmène » n'inclut donc que les Qarâ Qoyunlu et les Âq Qoyunlu, excluant tous les autres peuples ou dynasties turkmènes.

Vaqf
Donation inaliénable de revenus fonciers servant à assurer un service charitable ou à construire et entretenir une institution religieuse ou funéraire.

Vizir
Ministre en charge des affaires fiscales de l'état. Le terme est cependant fluctuant et désigne aussi bien une fonction purement administrative, que le commandement militaire et même la direction politique de l'État.

Zâviye
Hospice et lieu d'enseignement d'une confrérie soufie, souvent associé à la tombe du fondateur du sanctuaire.

Ziyârat-khâne
Antichambre d'un mausolée.

INDEX DES NOMS PROPRES ET DES NOMS DE LIEUX

« Le mot veut, ne veut pas, accourt, fée ou bacchante,
S'offre, se donne ou fuit, devant Néron qui chante »

Victor Hugo (1802-1885)

Les noms de lieux sont indiqués en PETITES MAJUSCULES.

A

A'ẓam Khvâje Kamâl al-Din Shâh Ḥosayn ebn Khvâje 'Avaḍ Shâh Bezâz Qomi (Ṣâḥeb), II, 94, 96.

'Abd al-Raḥim (Khvâje), I, 324.

'Abd al-Raḥim Khalvati, I, 324-326.

'Abdollâh Ṣayrafi, I, 326.

ABHAR, I, 27, 51-53, 235 ; II, 227-228, 273.

ABRANDÂBÂD, I, 80, 89-91, 141, H186 ; II, 229-231 ; III, 103.

Abu al-Moẓaffar Jahânshâh : *Voir Jahânshâh*.

Abu al-Nâṣer Ḥasan Bahâdor : *Voir Uzun Ḥasan.*

Abu Sa'id (Timouride), I, 27-30, 33-34, 70, 72, 150, 290-291, 308 ; II, 72 ; III, 247, 248.

ADANA, I, 351.

ÂHÂNJÂN, I, 299-300 ; III, 257.

AHLAT, I, 22, 27, 115, 128, 130, 132, 268, 322.

Aḥmad (à Qaṣr al-Dasht, † 905 h./1499-1500), I, 96, 319.

Aḥmad ebn Shams al-Din Moḥammad al-Tabrizi (*bannâ'*), I, 235, 305-306, 322.

Aḥmad Gövde (Âq Qoyunlu), I, 36 ; III, 2.

Aḥmad Jalâyer, I, 22-25, 39.

AKHLAṬ : *Voir AHLAT.*

Alaüddin, I, 351.

'Ali Ḥajjâr, I, 241, 326.

ANATOLIE, I, 10, 12, 14, 17, 21, 23-26, 30, 32, 35, 46, 99, 107, 110-113, 157-158, 161, 191, 237, 259, 261, 263, 268, 309, 314-315, 322, 333, 350, 354 ; II, 2, 61, 232, 235, 243, 245 ; III, 107, 212, 214, 215, 217.

ARDABIL, I, 36, 51-52, 56, 196, 237, 265, 326-327.

ARJESH : *Voir Erciş.*

ARMÉNIE, I, 10, 14, 17, 23, 26, 31, 56, 262, III, 214.

ASHKEẔAR, I, 88, 178, 223, 238, 318 ; II, 190-191 ; III, 73.

ASHTARJÂN, I, 69, 197, 238, 287 ; III, 189, 239, 287.

AZERBAÏDJAN (région), I, 2, 13, 17-18, 25-28, 33, 39-40, 51, 53-55, 57, 76, 107, 111, 119, 141, 147, 149, 153, 158, 167, 184, 186, 223, 235, 237, 240, 274, 280, 281, 308, 313, 325-326, 333 ; II, 103, 227 ; III, 2 .

AZERBAÏDJAN (République d'), I, 10, 17.

B

Bâbâ Jân, I, 116-117, 322 ; III, 288.

Badi al-Zâmân b. Solṭân Ḥosayn Bayqara (Timouride), I, 300.

BAFRUYE, I, 84-85, 136, 188-189, 193, 195, 205, 210, 225, 316, 327 ; II, 4-6 ; III, 6, 7,

129, 156-157, 160, 164- 165, 171-172, 175, 287-288.

BAGDAD, I, 24, 28, 30, 32, 127, 247-248, 250-251, 253, 255, 258, 267, 280, 340, 353-354, 357 ; III, 199-200.

BARSIÂN, I, 287 ; III, 243.

Bayâzed (shaykh) (calligraphe), I, 54, 326 ; III, 288- 289.

Bayazıt I^er (Ottoman), I, 24.

Bayram Khvâje (Qarâ Qoyunlu), I, 22 ; III, 2.

Bâysonqor (Âq Qoyunlu), I, 36 ; III, 2.

Bâysonqor (Timouride), I, 27.

BIDÂKHAVID, I, 11, 90-91, 93, 136, 139, 188-189, 197, 201, 238, 281, 313, 318 ; II, 7-10 ; III, 8, 9, 156, 157, 163, 171, 172, 173, 191, 228, 286, 287.

BONDARÂBÂD, I, 78, 80, 82-83, 86-91, 135-136, 139, 141, 143-144, 159, 178, 198, 202, 210-211, 215, 225, 237-238, 255-256, 317 ; II, 192-201, 229 ; III, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 157, 163, 171, 188, 192.

BOZÜYÜK, I, 351.

BURSA, I, 256, 341-345, 348 ; III, 271, 272, 273, 278.

—, Complexe vert, I, 341, 344 ; III, 271-273.

—, Mausolée de sultan Çem, I, 256 ; III, 278.

C

CAIRE : *Voir LE CAIRE.*

CAUCASE, I, 7, 10, 237, 274.

CIZRE, I, 117.

D

DAMAS, I, 24-25, 28, 39, 49, 73, 105, 108, 151, 260, 281, 292, 296, 307, 333-337, 339-340 ; III, 265, 266, 267, 268, 269, 270.

—, Complexe Ghars al-Dîn al-Khalîl al-

Tawrîzî, I, 335-339, III, 265, 266, 267, 268-270.

—, Mosquée al-Qali, III, 269.

—, Mosquée al-Qasab, I, 296, 336 ; III, 269.

—, Mosquée de Bâb al-Faraj, I, 337 ; III, 269.

DİYARBAKIR, 10, 12, 23, 25-26, 31-33, 36-37, 99-100, 103-105, 107-110, 112, 117, 119, 127-128, 157-160, 162-163, 204, 267-268, 296, 314-315, 354 ; II, 2, 61, 232-236.

—, Mosquée ‘Ali Paşa, I, 103, 105-106, 157 ; II, 235-236.

—, Mosquée Aynı minare, I, 110.

—, Mosquée Fatih Paşa, I, 103, 105, 108, 157 ; II, 235-236.

—, Mosquée Safa, I, 103-106, 108, 157, 160, 204, 296 ; II, 232-236 ; III, 104-106.

—, Remparts, I, 108-109 ; III, 286-287.

—, Ulu cami, I, 109 ; III, 287.

E

‘Ebâdollâh Aḥmad ebn ‘Ali ebn Ḥasan ‘Ali Aybak Ashkeẕari, I, 88 ; II, 190 ; III, 286.

Ebrâhim (Mirzâ Solṭân) ebn Shâh Rokh, I, 98, 325.

EDIRNE, I, 108, 342, 344-345, 347-348III, 274.

ÉGYPTE, I, 29, 31, 292, 332-333, 340, 368 ; III, 270.

‘Emâd al-Din Maḥmud al-Shirvani, I, 320 ; II, 71 ; III, 286.

ERCIŞ : I, 22, 99, 111.

Eskandar b. Qarâ Yusof (Qarâ Qoyunlu), I, 27-30, 40, 55-56, 99 ; III, 2.

Eskandar (Timouride), I, 92 ; II, 7.

EṢFAHÂN, I, 10, 17-18, 28, 30, 36, 52, 57, 59-70, 76, 91, 101, 118, 127, 132, 134-148, 158, 161, 168, 171, 177, 180, 186, 188-197, 202-228, 236, 238-240, 250, 261-262, 269, 272-273, 281-289, 293, 297-298, 307-319, 326-330, 343, 349, 353, 358, 361 ; III, 10-23, 80-81, 108-109, 129-137, 139-154, 156-158, 160-161, 163-173, 175, 177, 214, 238, 240, 241-242, 282-284, 286, 287, 289.

—, Darb-e Emâm, I, 60-63, 65, 68, 135, 136, 138, 140, 142-143, 148, 158, 168, 171, 177, 180, 188-189, 193-196, 202-203, 207, 209-220, 223, 225-226, 236, 238, 298, 313, 315, 319, 343, 361 ; II, 11-27 ; III, 10-13, 129-131, 134-136, 139, 141-146, 148-149, 151-154, 156-157, 160-161, 163-171, 177, 287.

—, Darb-e Kushk, I, 66, 98, 118, 134, 136, 140, 142, 143, 171, 186, 188_189, 197, 205-

207, 209, 214, 218, 225, 226, 313, 319, 328, 361 ; II, 47-55 ; III, 21-23, 129, 131-137, 139, 145, 147, 151, 156-158, 160-161, 164-166, 169, 172-173, 287, 289.

—, *Khâneqâh* disparu, I, 65, 91, 285, 298 ; II, 239-240 ; III, 109.

—, Masjed-e ʻAli, I, 361 ; III, 283.

—, Masjed-e Harun-e Velâyat, I, 65, 361 ; III, 282.

—, Masjed-e Jâmeʻ, I, 62, 63, 66, 135, 142, 143, 144, 146, 158, 197, 239, 286, 288, 289, 314, 326, 331, 349, 361 ; II, 28-37 ; III, 14-17, 130-131, 133-137, 139-140, 142-143, 145-151, 153, 156-158, 160-161, 172-173, 240-242, 287.

—, Masjed-e Qoṭbie, I, 361 ; III, 284.

—, Mausolée Abu Maṣʻud, I, 64-66, 118, 136, 142-143, 188-190, 196-197, 210-211, 215, 240, 319, 327, 361 ; II, 47-55 ; III, 18-20, 129-134, 137, 139-141, 143, 147-149, 151, 153-154, 165-166, 168-169, 172-173, 287, 289.

—, Mausolée Bâbâ Qâṣem, I, 282, 287 ; III, 238.

—, Mausolée Zayn al-Molk, I, 66-67, 135, 188, 197, 215, 223, 288, 319 ; II, 47, 202-206 ; III, 80-81, 286.

ʻEzz al-Din Qâpuchi ebn Malek, I, 192, 322 ; II, 132 ; III, 49, 288.

F

Fakhr al-Din, I, 85, 195, 327 ; II, 5 ; III, 288.

FIRUZÂBÂD, I, 85, 88, 94, 139, 142, 168, 181, 188-189, 193-195, 201, 213, 214, 217-218, 327 ; II, 56-58, 254 ; III, 24, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 156, 157, 159, 163, 167, 171, 287, 289.

FUSṬÂṬ, I, 334 ; III, 270.

G

Gawhar Shâd (Timouride), I, 61, 140, 207, 226, 244, 253, 295, 299, 301-302, 304-305, 307 ; III, 193, 194, 256, 257, 258.

GAZURGAH : *Voir HERÂT.*

Gengis Khân, I, 273-274.

Ghars al-Dîn al-Khalîl al-Tawrîzî (émir mamlouk), I, 2, 333, 335.

Ghâzân Khân (Il-Khânide) : I, 23, 40, 56, 125, 129.

Ghaybî Tawrîzî, I, 333-339.

H

Ḥâfeẓ Qanbar Sharâfi, I, 74-75, 118, 328 ; III, 288.

HAFTÂDOR, I, 11, 72, 89, 127, 151, 159, 189, 191, 199, 229, 318-319 ; II, 59-60 ; III, 25, 156, 171, 287.

Ḥâjj al-Ṣadr, III, 289.

Ḥâjj Shams al-Din Moḥammad Shâh Bidâkhavidi, I, 93 ; II, 8 ; III, 286, 287.

Ḥâjji Moḥammad, I, 143 ; II, 254-255 ; III, 117.

Ḥamza b. ʻOṯmân (Âq Qoyunlu), I, 111-113, 314 ; III, 2, 286.

HARAND, I, 69 ; II, 241-242 ; III, 110.

Ḥâreṯ ebn al-Emâm al-Moftareḍ al-Ṭâʻa Musa al-Kâẓem, I,74 ; II, 95 ; III, 286.

Ḥasan ʻAli b. Jahânshâh (Qarâ Qoyunlu), I, 32 ; III, 2.

HASANKAYF, III, 26-28, 111-112, 130-135, 137, 142-143, 145, 149, 151, 156-158, 160-161, 163, 165, 169, 171-173, 287, 289.

—, Masjed-e Rizq, I, 260, 322.

—, Mausolée al-Ṭayâr, I, 100-102, 315 ; II, 243-244 ; III, 111, 287.

—, Mausolée de Zaynâl, I, 10, 101-102, 113, 140, 142, 144, 161, 171, 187, 189-190, 192, 199, 202-203, 206, 214, 226, 314, 330, 348 ; II, 61-70, 243 ; III, 26-28, 130-131, 142-143, 145, 151, 157-161, 163, 165, 169, 171-173, 287, 289.

—, Pont sur le Tigre, I, 10, 102, 143 ; 161, 314 ; II, 245-246 ; III, 112.

Ḥaydar, I, 330 ; II, 76 ; III, 289.

Ḥaydar Nâfaji, I, 62 ; II, 88, 91-92 ; III, 288.

Ḥaydar Qomi (Mavlânâ), I, 74, 118, 328 ; III, 289.

ḤAYDARIYE, I, 54, 235.

HERÂT, I, 30, 33, 145, 183, 207, 244, 247-249, 253, 261, 264, 270, 272, 299-300, 302-303, 306, 308, 333, 347, 349, 352, 357-358 ; III, 180, 193-194, 257-259.

—, Complexe de Gawhar Shâd, I, 244, 253, 302 ; III, 193-194, 257-258.

—, Mausolée de Khvâje ʻAbdollâh Ansari, I, 303 ; III, 259.

Ḥosayn Bayqara (Timouride), I, 33, 248, 291, 300, 302, 308, 316.

I

Idris III (Âq Qoyunlu), I, 23 ; III, 2.

Il-Khânid (dynastie), I, 9, 22-23, 40, 71, 73, 125, 141, 167, 174, 176, 223, 228, 247, 266, 273-277, 279-282, 287, 292, 307, 358 ; II, 207-208.

INDE, I, 177, 252, 294, 308, 331, 359-360.

ISTANBUL, I, 107, 112, 137, 148, 159, 175, 180, 224, 230, 242, 249, 254-255, 257-258, 264-265, 273, 300, 304, 306, 315, 332, 345-353, 358, 367 ; III, 174-177, 198, 200, 203-204, 208, 216, 275-281.

—, Complexe de Haseki Hürrem Sultan, I, 351.

—, Complexe de Yavuz Sultan Selim, I, 107, 259, 350 ; III, 279, 280.

—, Mausolée Şehzade Mehmet, I, 159, 350, 351.

—, Mosquée Kara Mehmet Paşa, I, 351.

—, Mosquée Mehmet Fatih, I, 347 ; III, 276.

—, Palais de Topkapı :

—, Arz Odası, I, 351 ; III, 280.

—, Bağdad Köşk, I, 351.

—, Çinili Köşk, I, 2, 112, 148, 227, 257, 304, 306, 315, 345-349, 358 ; III, 277.

—, Sünnet Odası, I, 351-352 ; III, 280.

J

Jaʻfar ebn ʻEmad ebn ʻAli al-Ḥosayni al-Aẓami al-Golbâri, I, 67, 319 ; II, 202-204.

Jaʻfar Tabrizi, I, 305, 326.

Jahângir b. ʻAli (Âq Qoyunlu), I, 31-32, 36, 46, 103, 109, 111, 113-114, 314 ; III, 2, 286.

Jahânshâh (Qarâ Qoyunlu), I, 28-34, 37, 39-41, 43, 46, 49, 52, 55-56, 59-60, 62, 70-71, 79-82, 152, 192-196, 227, 247, 250, 280, 288, 300, 306, 311-313, 315, 318, 322, 327, 354, 359 ; II, 11-12, 19, 72, 103-104, 124-125, 162, 164-165, 171, 176-179, 183 ; III, 2, 61, 287.

Jalâ'iride (dynastie), I, 15, 21-26, 39, 111, 230, 232, 246-247, 251, 259, 271-272, 274, 277, 281, 293, 297, 307, 331, 358.

Jalâl al-Din (calligraphe), I, 54, 326 ; III, 288, 289.

Jalâl al-Din Firuzshâh (émir), I, 304.

Jalâl al-Din Khiẓrshâh, I, 317-318 ; III, 286.

Jalâl al-Din Moḥammad (Sayyed), I, 78, 318 ; III, 287.

Jalâl al-Din Ṣafarshâh, I, 60, 195, 319 ; II, 19 ; III, 287.

K

Kamâl, ou Kamâl-e Shehâb, ou Kamâl al-Din ebn Shehâb al-kâteb al-Yazd ; *voir aussi Shehâb al-Din*, I, 64, 82, 90, 190, 192, 196, 198, 217, 237, 241, 285, 324, 326-328 ; II, 39, 44, 157-158, 162, 171-172 ; III, 64, 289.

KARAMAN, I, 108, 333, 337, 344-345 ; III, 275.

KÂSHÂN, I, 13, 44, 59, 68, 70-73, 76, 80, 82, 87-88, 118, 122, 127, 130, 132, 134, 136, 139, 141, 150-152, 162, 172, 181, 184, 187, 189-192, 194, 198-204, 207, 216, 221-222, 225, 229, 235, 269, 272-273, 281, 289, 291-293, 307-308, 312, 316, 320, 329-331, 339, 352-353, 359 ; III, 29-32, 82-83, 113, 129-131, 134-137, 139, 142, 144, 146-147, 149, 151-152, 156-158, 160-161, 163-164, 166-168, 171-175, 286-287, 289.

—, Masjed-e Maydân-e Sang, I, 70-71, 88, 134, 136, 139, 141, 181, 184, 187, 189-190, 192, 194, 198, 201-204, 207, 216, 222, 225, 312, 320, 330 ; II, 71-83 ; III, 29-31, 129-152, 156-158, 160-161, 163-175, 286-287, 289.

—, Mausolée Solṭân Yalmân, I, 72, 151, 191, 198, 291, 331 ; II, 84-85 ; III, 32, 287, 289.

—, Stèles, I, 44, 72, 126, 199, 279, 316, 329 ; II, 207-210 ; III, 82-83.

KERMÂN, I, 30, 33, 35, 37, 76, 94-95, 97, 125, 135-136, 143-144, 146, 148, 277, 284, 292, 325, 360 ; III, 114, 115, 116, 230, 286.

—, Masjed-e Pâ Menar, I, 284 ; III, 230.

—, Qubbe-ye Sabz, I, 94, 97-98, 125, 135-136, 143-144, 146, 148, 325 ; II, 248-253 ; III, 115, 116, 286.

Khalil b. Uzun Ḥasan (Âq Qoyunlu), I, 12, 19, 34-35, 47, 49, 55-56, 96-97, 100-101, 250, 255-256, 312, 314-315, 325, 348, 354 ; II, 219, 243 ; III, 2, 287.

KHARGERD, I, 8, 257, 303-304, 346, III, 260, 261.

KHARPUT, I, 117, 268.

Khâtun Jân Beygom (Qarâ Qoyunlu), I, 33-34, 41-43, 152, 194, 312 ; II, 105 ; III, 287.

KHONJ, I, 143, 146 ; II, 254-255 ; III, 117.

KHORÂSÂN, I, 15, 30, 33, 37-38, 141, 161, 230, 232, 235, 257-261, 264, 269-272, 288-291, 293, 297, 299-302, 304-308, 325, 331, 340-341, 346-347, 349, 353, 358, 360 ; II, 74.

KHOY, I, 310-312 ; III, 287.

KOHNA URGENCH, I, 135, 296-297.

KUBACHA, I, 56-58, 266, 268-269, 335, 362

KUHPÂYE, I, 68-69, 141 ; II, 241, 256-258 ; III, 118, 119.

Kurehic (Ostâd), I, 262 ; III, 214.

L

LE CAIRE, I, 26, 29, 105, 108, 333, 335, 337 ; II, 209 ; III, 270.

—, Mausolée Sayyida Nafisa, I, 335 ; III, 270.

—, Mausolée de Sidi ʻAli Najm, I, 108, 337.

LICE, I, 107-108.

M

MAHÂN, I, 317, 360-361 ; II, 221 ; III, 285.

Maḥmud (calligraphe), I, 91, 247-248, 327 ; II, 222 ; III, 200, 289.

Maḥmud al-Kurdi, I, 262-264 ; III, 215.

Maleke Saljulqshâh Beygom (Âq Qoyunlu), I, 48, 321 ; II, 219 ; III, 287.

Mamlouk (dynastie), I, 2, 15, 23-24, 26, 28-29, 31, 33-35, 38, 103, 107-108, 114, 190, 259, 260-262, 264, 268, 271, 274, 292, 296, 332-335, 339-340, 353-354, 359, 366.

MARAGHE, I, 54, 235, 241, 324, 326 ; III, 288, 289.

MARDIN, I, 22-23, 26-27, 31, 46, 99, 111-115, 259, 314 ; III, 179, 286, 287.

—, Citadelle, I, 112-113 ; III, 286.

—, Hôpital de Jahângir, I, 114, 314 ; III, 286.

—, Madrasa Kasımiye, I, 114-115 ; III, 287.

—, Mausolée de Ḥamza, I, 113 ; III, 179.

—, Mausolée de Jahângir, I, 113-114 ; III, 286.

—, Ulu cami, I, 114-115.

MASHḤAD, I, 56, 61, 140, 148, 207, 226, 235, 269, 272, 291, 299, 301-302, 304-305, 322, 327, 343 ; III, 256, 264.

—, Madrasa Balâ Sar, I, 301-302.

—, Madrasa Do Dar, I, 301-302.

—, Masjed-e Shâh, III, 264.

—, Masjed-e Gawhar Shâd, I, 61, 148, 235, 305-306, 322, 343 ; III, 256.

MASHḤADESAR, I, 327.

MAYBOD, I, 84-86, 122, 178, 189-190, 195, 221, 238, 269, 318, 329, 335 ; II, 56, 86-87 ; III, 33, 156, 173, 181.

Moʻin al-Din ʻAli Maybodi (khvâje), I, 78-79, 316-318 ; III, 287.

Moʻin al-Din Ḥâjji Moḥammad, I, 326.

Moʻin al-Monshi, ou Moʻizz al-Monshi, I, 66, 188, 328 ; II, 52-53 ; III, 289.

Mobârez al-Din Bâyender ebn Rostam, I, 116 ; III, 287.

Mobram *kâshi tarâsh*, I, 66, 330 ; III, 289.

Moḥammad al-Ḥakim, I, 81, 327, III, 289.

Moḥammad b. Jalâl al-Din ʻArabshâh, I, 64, 319 ; II, 38, 44 ; III, 287.

Moḥammad (ostâd) b. ostâd ʻAli Najjâr al-Râzi, I, 327.

Moḥammad Ḥâfeẓ (Mavlânâ), I, 328.

Mojâhed (shaykh) (calligraphe), I, 326 ; III, 289.

Möngke, I, 274.

Mortaẓa A‘ẓam Sayyed ‘Abd al-Ṣamad ebn ‘Aṭâ Allâh al-Ḥosayni, I, 74, 328 ; III, 289.

Musa [Latâk (?)] Shâh Moḥammad ebn de Kamâl al-Din Shaykh ostâd-e khabâz, I, 199, 320 ; II, 84-85 ; III, 287.

N

NAṢRÂBÂD, III, 34, 35, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 166, 169, 171, 172, 173, 288.

Ne‘matolâh II : *cf. Shâh Ne‘matollâh II*

Ne‘matollâh b. Moḥammad al-Bavvâb, I, 195, 325-326

Neẓâm al-Din b. Mavlânâ Shams al-Din,

Neẓâm al-Din ‘Abd al-Bâqi (?), III, 287.

Neẓâm al-Dovla al-Din al-Ḥâjj Qanbar, I, 81, 195, 318 ; III, 287.

Nur al-Din Ne‘matollâh Vali (?), I, 318 ; III, 287.

O

Ottoman (dynastie), I, 2, 15, 24, 28, 31-38, 43, 101, 104-107, 122, 124, 159, 175, 190, 223, 227, 235, 241, 252, 256, 259-261, 264, 269, 271, 300, 306, 324-325, 332-333, 341-343, 347, 349-350, 352, 354, 358-359, 362 ; II, 61, 105, 232 ; III, 219.

OUZBÉKISTAN, I, 130-131, 225.

Ovays (Jalâ’iride), I, 22.

P

« Pahlavân » Beyg (Âq Qoyunlu), I, 23 ; III, 2.

Pir Ḥasan ebn ostâd ‘Abd al-Raḥman, I, 101, 330 ; III, 289.

Pir Kamâl al-Din Esmâ‘il ebn Zâher al-Din Ebrâhim Ashtarjâni (Shaykh), I, 69 ; III, 287.

Q

Qâḍi Aḥmad, I, 39, 74, 96, 118, 324-326, 328.

Qanbar Sharafi, I, 74-75, 118.

QARÂBÂGH, I, 33.

Qarâ Moḥammad (Qarâ Qoyunlu), I, 22-24 ; III, 2.

Qarâ Yoluk ‘Oṯmân (Âq Qoyunlu), I, 24, 27-28, 32, 128, 162 ; III, 2.

Qarâ Yusof Noyan (Qarâ Qoyunlu), I, 24-28, 32-33, 39, 55, 110-111, 312, 333 ; III, 2.

Qâṣem ebn Jahângir (Âq Qoyunlu), III, 287.

QAṢR AL-DASHT : *voir SHIRAZ*.

Qavâm al-Din ebn Zayn al-Din al-Shirâzi, I, 300-304, 308, 323.

Qâyt Bây (Mamlouk), I, 33.

QOM, 13, 18, 41, 59, 68, 70, 73-76, 118, 127, 156, 160, 188, 197-198, 235, 250, 291, 338, 357 ; II, 94-97 ; III, 2, 36, 286, 288, 289.

—, Gonbad-e Fâṭeme, I, 74-75, 118, 328 ; III, 289.

—, Masjed-e Jâme‘,III, 288.

—, Masjed-e Panje-ye ‘Ali, I, 74, 156, 160, 188, 197-198 ; II, 94-97 ; III, 36, 286, 289.

—, Tombe de Sayyed Abu Aḥmad, I. 74 ; III, 288.

Qoṭb al-Din ebn Shams al-Din Firuzâbâdi Maybod-e Yazd, I, 71, 198, 320 : III, 287.

Qubilay, I, 174.

Quṭlu Beyg b. Tir ‘Ali (Âq Qoyunlu), I, 23 ; III, 2.

R

RAYY, I, 30, 74, 130, 327.

REẒVÂNSHAHR, I, 84, 86-87, 136, 139, 172, 187-189, 199, 201, 214 ; II, 98-103 ; III, 37, 38, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 138, 139, 140, 142, 144, 147, 149, 156, 157, 158, 160, 163, 167, 171, 172, 173.

Rostâm (Âq Qoyunlu), I, 36, 55, 197, 250, 313 ; II, 47 ; III, 2, 197, 287.

S

Sa‘id (…) Shâb Ḥosayn ebn Ḥasan ebn ‘Ali ebn (…) Zargân Haftâdori (?), I, 89, 191, 318 ; II, 60 ; III, 287.

Seyyed Qoṭb al-Din al-Ḥosayni [Ghaẓâ'eri (?)], I, 192, 199, 329, 331, 359 ; II, 85 ; III, 287.

Safavide (dynastie), I, 12, 19, 35-37, 51-53, 56-57, 61, 63-64, 66, 71, 90, 94-95, 98, 111, 115, 157-158, 175, 198, 223, 226-227, 247, 252, 260, 264, 266, 269, 287-288, 292, 300, 330, 332, 349-351, 354, 359-362 ; II, 4, 11-12, 20, 24-26, 28-30, 32-34, 36-37, 82-83, 157, 159, 163, 241-242, 249, 259.

Ṣâlehe Khâtun bt Jahânshâh Qarâ Qoyunlu, I, 41-44, 312 ; II, 104 ; III, 287.

SAMARQAND, I, 12, 19, 30, 97, 104, 111, 113, 122, 130-132, 144-145, 159, 185, 187, 204, 207, 241, 244, 267, 272, 276, 284-285, 288, 293-299, 301-304, 306-308, 312, 321, 323, 333, 341, 343-344, 353, 357 ; II, 233 ; III, 180, 193, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255.

—, 'Eshrat-khâne, I, 308.

—, Gur-e Amir, I, 145, 297 ; III, 253.

—, Madrasa d'Ulugh Beg, I, 297 ; III, 252.

—, Mosquée Bibi Khânum, I, 144, 297, 301 ; III, 252.

—, Shâh-e Zende (mausolées) : I, 185, 187, 204, 207, 285, 288, 295-298, 343 ; III, 249, 250, 251, 254, 255.

—, Amirzâde, I, 187, 288 ; III, 254.

—, « Anonyme III », I, 298, 343.

—, Ostâd 'Ali Nasafi, I, 104, 159, 204, 295 ; II, 233 ; III, 251.

—, Quṯâm ebn 'Abbâs, I, 207, 285, 298, 343 ; III, 255.

—, Shâd-e Molk Âqâ, I, 295, 304 ; III, 250.

—, Shirin Beyk Âqâ, I, 244, 296-297 ; III, 249.

—, Tumân Âqâ, I, 297 ; III, 254.

Sayyed Ḥaydar, I, 326.

Selim I[er] (Ottoman), I, 107, 159, 227, 264, 349-352 ; III, 279, 280.

Shâh Aslim Khâtun (Âq Qoyunlu), I, 116 ; III, 287.

Shâh Esmâ'il I[er](Safavide), I, 36-37, 111, 349.

Shâh Esmâ'il II (Safavide), I, 12, 19.

Shâh Ne'matollâh Vali, I, 91, 317-318, 360-361 II, 221-222 ; III, 285.

Shâh Rokh (Timouride), I, 26-28, 30, 40, 55, 59, 76, 95, 98, 247-248, 272, 277, 285, 299, 303-304, 306-308, 315, 325, 333 ; II, 12, 162, 248, 259 ; III, 61.

SHAHR-E SABZ, I, 244, 294 ; III, 193, 249.

Shams al-Din (*kâshi tarâsh*), I, 326, 330 ; II, 37 ; III, 289.

Shams al-Din (Mavlânâ), I, 326.

Shams al-Din 'Ali, I, 85, 295, 318 ; II, 56, 58 ; III, 287.

Shams al-Din Tabrizi, I, 148.

Shehâb al-Din (Shaykh) : *voir aussi Kamâl, ...*, I, 54, 326-327 ; III, 288, 289.

SHIRÂZ, I, 9, 18, 34, 76, 95-96, 127, 235, 243, 245-250, 252-254, 256, 261, 262, 281, 289, 294, 297, 299-300, 304, 306-308, 315, 319, 325, 331, 353-354, 357, 359 ; II, 259-260 ; III, 120, 196-199, 203, 286.

—, Masjed-e 'Atiq, I, 95-96 ; II, 259-260 ; III, 120.

—, Qaṣr al-Dasht (quartier), I, 63, 96, 319 ; III, 286.

Solaymân II (Ottoman) : *voir Süleyman*.

SOLṬÂNIYE, I, , 25, 27, 30, 55.

Süleyman (Ottoman) : I, 111, 350-352.

SYRIE, I, 23, 26, 117, 177, 266, 274, 292, 294, 332-335, 340, 344.

T

TABRIZ, I, 8, 10-14, 18-19, 23-27, 29, 33, 35-36, 39-53, 55-61, 64-65, 71, 73, 83, 88, 101, 103, 107-108, 119, 124-129, 132, 135-136, 138-152, 155, 158, 161-163, 168, 171-172, 175-181, 183-190, 192-196, 201, 203-229, 235-236, 238-244, 246-252, 255-257, 260-270, 274-275, 278-281, 284, 289, 291, 294-297, 299-302, 304-313, 316, 322, 325-326, 330-335, 340-354, 357-359, 361 ; II, 2, 29, 32, 72, 103-156, 176, 192, 211-220, 239, 261-263, 266 ; III, 121.

—, Hasht Behest, I, 46, 48-50, 236, 239, 241-242, 244 ; II, 219.

—, *Langar* de Shaykh Kamâl Khojândi, I, 291, 308, 316.

—, Maqṣudiye, I, 46, 311-312.

—, Masjed-e Jâme‘, I, 48 ; II, 219-220.

—, Masjed-e Kabud, I, 39-45, 47, 50, 57-58, 61, 64-65, 71, 73, 81, 83, 88, 125, 129, 132, 135-136, 138-144, 147-148, 152, 155-156, 158, 161-162, 168, 171-172, 176-177, 179-181, 183-190, 192-193, 195-196, 201, 203-226, 235-236, 238-241, 243-244, 256-257, 260, 263, 265, 275, 281, 296, 302, 305, 308, 312, 322, 325, 330, 343, 346, 349, 358, 361 ; II, 103-156, 190, 211-218, 239, 261-263, 266 ; III, 39-57, 84-99, 129-174, 176-177, 287, 289.

—, Moẓaffariye, I, 40-42, 44, 46, 194, 240, 309, 311-312, 314 ; II, 103-104.

—, Naṣriye, I, 46-48, 311.

—, Ṣâḥebâbâd, I, 46-49 ; II, 219.

—, Shanb-e Ghâzân : I, 40, 125, 129.

TAFT, I, 65, 78, 83, 86, 90-91, 136, 139, 178, 188-190, 192, 200-202, 238, 248, 255-256, 298, 317-318, 325-327 ; II, 157-160, 221-222 ; III, 58, 59, 100, 101, 156, 157, 163, 171, 172, 173, 186, 192, 287, 289.

—, Ḥosayniye Shâh Vali, I, 65, 91.

—, Masjed-e Shâh Vali, I, 78, 83, 86, 90, 136, 139, 178, 188-189, 201, 202, 238, 255, 298, 318, 325-326 ; II, 157-160 ; III, 58, 59, 101, 156, 157, 163, 171, 172, 173, 186, 192, 289.

—, Mausolée/Khâneqâh Shâh Khalilallâh, I, 91, 188, 190, 200, 318, 327 ; II, 221-222 ; III, 100, 101, 287, 289.

Ṭâj al-Din ebn ‘Ali ebn Sayyed Amir (sayyed), III, 287.

TAKHT-E SOLEYMÂN, I, 130, 278.

TAKHT-E JAMSHID, I, 96, 239, 325 ; III, 179, 288.

TÂYBÂD, I, 8, 141, 304-305 ; III, 262, 263.

Timouride (dynastie), I, 2, 7-10, 12-13, 15, 20-21, 24-30, 32-33, 37-38, 40, 55, 59, 70, 76, 80, 84, 92, 98, 103-104, 107, 111, 113, 118-119, 122-123, 126, 129, 140-141, 144-145, 148, 150-151, 157-159, 161, 163, 167, 175, 181, 83, 185-186, 189-190, 195-196, 205, 207, 217, 226, 228, 230, 232, 235, 238, 242, 244-253, 257, 259-261, 264, 266-267, 269-274, 277, 280-291, 293-295, 297-300, 303-304, 306-308, 315-317, 322-325, 330-333, 341, 343, 345-347, 349-353, 356, 358-360, 362 ; II, 2, 12, 28, 29, 72, 87, 162, 227, 233, 248, 259, 266 ; III, 286.

Timur, I, 23-25, 52, 111, 232, 241, 272, 281, 294-299, 306-307, 323, 331, 333, 343 ; III, 252.

Tir ‘Ali b. « Pahlavân » Beyg (Âq Qoyunlu), I, 23 ; III, 2

TORBAT-E JÂM, I, 61, 207, 226, 304 ; III, 261.

TURKMÉNISTAN, I, 8, 135, 296, 402.

TURQUIE, I, 99, 110, 124, 130, 252, 264, 266, 332, 341, 344 ; II, 323, 235.

U

Ülegü (Il-Khânid), I, 274.

Ulugh Beg (Timouride), I, 297-298, 344 ; III, 252.

Uzun Ḥasan (Âq Qoyunlu), I, 13, 18-20, 29, 31-36, 46-50, 52-53, 62-63, 69-70, 77, 81-82, 95-96, 100-101, 103, 109, 111-112, 117, 158, 196-197, 199, 241, 244, 250, 260, 262, 264, 265, 311-314, 345, 354 ; II, 29, 61, 162, 219, 232, 241, 243, 254 ; III, 2, 212, 216, 287.

V

VAN, I, 21-22, 27-28, 111, 115.

VARZANE, I, 161, 207, 226, 288-289 ; III, 243-246.

Y

Ya‘qub (Âq Qoyunlu), I, 12, 19, 26-27, 35-37, 41, 43, 46-50, 56, 63-64, 92, 112, 197, 250, 265, 311-313, 328 ; II, 9, 38, 44, 104, 219, 254, 255 ; III, 2, 216, 217, 287.

YAZD, I, 9, 13, 17-19, 37, 64-65, 71, 76-81, 84, 86-94, 97, 113, 117-118, 127, 132, 134-136, 138-141, 144, 148, 161, 168, 171-172, 179, 181, 184, 186-190, 192-196, 198-205, 208-211, 214-215, 217, 219-229, 235-241, 244, 246, 250, 255-256, 269, 272-273, 275, 277, 281-289, 293-294, 298, 305, 307-308, 313, 315-320, 323, 325-327, 331, 343, 353, 358, 360, 362 ; II, 4, 7-8, 39, 44, 56, 59, 72, 83, 86-87, 98, 157, 159, 161-190, 192, 221, 223-225, 229, 264-271 ; III, 60-72, 102, 122-125, 129-140, 142-145, 147-149, 151-153, 156-

161, 163-174, 176, 180-181, 187-188, 190-192, 229, 231-236, 285-287, 289.

—, Âb Anbâr-e Jennok, I, 84, 239 ; II, 268-269 ; III, 124.

—, Masjed-e Abu al-Ma‘ali, I, 219, 282, 298, 343 ; III, 229.

—, Masjed-e Amir Chaqmâq, I, 238, 283-286 ; III, 331-333.

—, Masjed-e Amir Khiẓrshâh, I, 78, 80, 136, 215, 255, 317 ; II, 223-225 ; III, 102.

—, Masjed-e Jâme‘, I, 80-82, 161, 200, 285, 288, 318 ; II, 161-175 ; III, 60-66, 287, 289.

—, Masjed-e Sar-e Polok, I, 80, 136 ; II, 264-265 ; III, 122.

—, Masjed-e Sar-e Rig, I, 79, 80, 87-89, 135-136, 138-139, 141, 144, 148, 188-189, 193, 195, 201-202, 214, 219, 255, 298, 313 ; II, 159, 176-182, 265 ; III, 67-68, 129, 134-135, 139, 142-145, 147, 149, 151, 156-157, 160-161, 163, 165-167, 171-172, 192.

—, Masjed-e Zâviye, I, 361-362 ; III, 285.

—, Mausolée Shâhzade Fâẓel, I, 83-84, 189, 199, 223 ; II, 266-267 ; III, 123.

—, Mausolée Shaykh Dâdâ, I, 78, 80, 82, 86, 172, 189, 199, 200, 210, 318 ; II, 183-188, 190 ; III, 69-72.

Yusof b. Jahânshâh (Qarâ Qoyunlu), I, 32-33 ; III, 2.

Z

Zayn al-Din, III, 214.

Zayn al-Din-e Shams al-Din fakhâr, I, 294-295.

Zayn al-Dovla al-Din Pir ‘Ali, I, 92, 318-319 ; II, 7, 9 ; III, 287.

Zayn al-Dovlat vâl-Sa‘âdat vâl-Din ‘Ali Beyk Bornâ, I, 66 ; II, 47, 53 ; III, 287.

Zayn al-Molk, I, 66-67, 135, 188, 197, 215, 223, 288, 319 ; II, 47, 202-206 ; III, 80-81, 286.

Zâynal (Âq Qoyunlu), I, 10, 101-102, 113, 140, 142, 144, 161, 171, 187, 189-190, 192, 199, 202-203, 206, 214, 226, 314, 330, 348 ; II, 61-70, 243 ; III, 26, 27, 28, 130, 131, 142, 143, 145, 151, 157, 158, 160, 161, 163, 165, 169, 171, 172, 173, 287, 289.

TABLE DES MATIÈRES

La céramique architecturale en Iran
sous les Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (*c.* 1450-1500)

Volume 1

Sommaire……... 1
Translittération……... 2
Remerciements……... 3

Introduction générale…….. 6

PREMIÈRE PARTIE :
PRÉSENTATION DES ENSEMBLES RÉGIONAUX 16

Chapitre 1. Le contexte historique : une brève histoire des dynasties qarâ qoyunlu et âq qoyunlu…… 19

I. L'établissement de deux principautés turkmènes……... 20
A. De vasselages en libertés : l'essor des confédérations qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (XIII^e – XIV^e siècles)…… 21
B. Alliances et rivalités : l'expansion des principautés turkmènes (première moitié du XV^e siècle)…… 24

II. « De la principauté à l'Empire »……... 29
A. Jahânshâh, l'apogée qarâ qoyunlu……... 29
B. Uzun Ḥasan : rétablissement et extension des territoires âq qoyunlu……. 31
C. Dernières années âq qoyunlu……... 34

Bilan du chapitre 1……. 37

Chapitre 2. Le centre du pouvoir : l'Azerbaïdjan…… 39

I. Tabriz, capitale……... 40
A. Le complexe Moẓaffariye (*c.* 870 h./1465)……. 41
B. La place Ṣâḥebâbâd : le cœur de Tabriz…….. 46

II. Réalisation turkmènes dans la région…… 51
A. Céramiques architecturales dans l'Azerbaïdjan âq qoyunlu…… 51
B. De briques et de pierres : les autres vestiges turkmènes d'Azerbaïdjan….. 53
C. Au sujet des céramiques dites « de Kubacha »……..... 56

Chapitre 3. Eṣfahân et le centre de l'Iran…… 59

I. Décors d'Eṣfahân ……... 60
A. Eṣfahân à l'époque qarâ qoyunlu……. 61
B. Le mécénat à l'époque âq qoyunlu…….. 62
C. Des ensembles décoratifs hors contexte…….. 66

II. Le centre de l'Iran……. 68
A. À l'est d'Eṣfahân……. 68

B. Le nord de la province : Kâshân…….. 70
C. Au nord de la région : la ville de Qom…… 73

Chapitre 4. Yazd et le sud……... 76

I. Mécénat turkmène à Yazd…….. 77
A. Yazd à l'époque de Jahânshâh……. 78
B. D'un mécénat à l'autre : des Qarâ Qoyunlu aux Âq Qoyunlu……. 80

II. Autour de Yazd……. 84
A. Au nord de Yazd…….. 84
B. Le sud-ouest de Yazd……... 90
C. Quelques panneaux hors contexte…… 93

III. Vers le sud : Shirâz et Kermân…… 95
A. Shirâz turkmène……... 95
B. Kermân…….. 97

Chapitre 5. Le sud-est de l'Anatolie……... 99

I. Céramiques architecturales d'Hasankayf……... 100
A. Le mausolée de l'imâm Moḥammad b. ʻAbdallâh al-Ṭayâr…… 100
B. Le mausolée du prince Zaynâl……. 101
C. Le pont sur le Tigre…….. 102

II. Au cœur des terres âq qoyunlus : Diyarbakır…… 103
A. La céramique à « ligne noire » à Diyarbakır……... 103
B. Des « bleu-et-blancs » inattendus : le cas de la Lice cami…….. 107
C. Interventions âq qoyunlu à Diyarbakır…… 107

III. Le mécénat architectural turkmène sur les autres édifices…….. 110
A. Édifices qarâ qoyunlu d'Anatolie…… 110
B. La ville de Mardin…… 111
C. Les rives du lac de Van : Ahlat…… 115
D. D'autres sites Âq Qoyunlu ?…… 117

Bilan des chapitres 2 à 5…… 117

SECONDE PARTIE : TECHNIQUES ET DÉCORS 120

Chapitre 1. Les techniques de décors……. 121

I. Les pâtes et les fours……... 122
A. Les pâtes des céramiques architecturales qarâ qoyunlu et âq qoyunlu…. 123
B. Au sujet des fours de potiers……. 129

II. Les décors réalisés à partir de glaçures monochromes……. 133
A. La mosaïque de carreaux découpés…….. 133
B. Les briques à glaçure monochrome (briques *bannâ'i*)…….. 143

III. Les décors de petit feu sur glaçure…….. 146
A. Les céramiques rehaussées d'or…… 147
B. La céramique à décor de lustre métallique……... 149

IV. Les décors polychromes…….. 153
A. Les « bleu-et-blancs » de l'Iran turkmène……. 153
B. Les carreaux à « ligne noire »……... 157
C. Autres décors polychromes sous glaçure…….. 159

Bilan du chapitre 1…….……..…….…….. 160

Chapitre 2. « Étoiles et arabesques » : analyse ornementale……... 164

I. Décomposition des décors turkmènes : le répertoire ornemental…….. 165
A. Catalogue des motifs végétaux……. 165
B. Répertoire des motifs géométriques……. 178

II. Le décor épigraphique…….. 182
A. Les styles calligraphiques dans la céramique architecturale turkmène… 183
B. Les textes sur céramique dans l'architecture turkmène…… 192

III. Du motif à la composition : la structure décorative……. 200
A. La géométrie pure : les réseaux géométriques…….. 201
B. La construction d'un décor végétal « mixte »……... 208
C. Les bordures…….. 218
D. Trames et poncifs…….. 220

Bilan du chapitre 2……. 227

TROISIÈME PARTIE : LES « TRANSMISSIONS OBSCURES » : MÉCANISMES D'UNE TRANSMISSION ARTISTIQUE 231

Chapitre 1. Décors et ornements dans l'art turkmène…… 234

I. Le décor dans l'architecture qarâ qoyunlu et âq qoyunlu…….. 234
A. Décors de pierre…… 237
B. La peinture murale…….…….... 241

II. Ornements et décors d'après quelques manuscrits turkmènes……. 244
A. De peintures en glaçures : résonances ornementales…… 246
B. La représentation de décors architecturaux dans les peintures turkmènes…….…….…….…….…….……. 252

III. Les arts décoratifs qarâ qoyunlu et âq qoyunlu……... 259
A. L'art du métal……..……..……...……..…… 259
B. Au sujet de la poterie……. 265

Bilan du chapitre 1…….…….…….…….…… 270

Chapitre 2. La céramique architecturale dans le monde iranien post-mongol (XIV^e^-XV^e^ s.)…….…….…….…….. 272

I. Le décor en Iran aux XIV^e^ et XV^e^ siècles……. 273
A. Timourides et Turkmènes : héritiers de la *Pax Mongolica*……... 273
B. Ruptures et continuités régionales : Les décors moẓaffarides et timourides…….…….…….…… 280

II. Les centres du pouvoir timouride…….…….…….……... 293
A. Samarqand……. 294
B. Le Khorâsân timouride…….…….…….…….. 299

Bilan du chapitre 2……..……..……. 307

Chapitre 3. Du mécène à l'atelier. L'organisation d'une production…… 309

I. Les mécènes…… 310
A. Le mécénat royal……... 311
B. Les autres acteurs du mécénat…….. 316

II. Les artisans…… 321
A. Architectes et maîtres d'œuvre……. 321
B. Dessinateurs et calligraphes…….. 323
C. Céramistes et coupeurs de carreaux…….. 329

III. Des artisans turkmènes au-delà de leur territoire ? …… 331
A. Ghaybî Tawrîzî et la céramique architecturale mamlouke……... 332
B. Les artistes iraniens dans l'Empire ottoman (XV^e - début XVI^e s.)…… 341

Bilan du chapitre 3…… 352

Conclusion générale…… 355

Bibliographie……..…….. 363
Glossaire…… 400
Index…….. 403
Table des matières……..... 412